m.bahtin

Problema conținutului, a materialului și a formei în creația literară • Discursul în roman • Formele timpului și ale cronotopului în roman • Din preistoria discursului romanesc • Eposul și romanul • Rabelais și Gogol

probleme de literatură și estetică

editura univers

PROBLEME DE LITERATURĂ ȘI ESTETICĂ

M. BAHTIN

Traducere de
NICOLAE ILIESCU

Prefață de
MARIAN VASILE

233171
B.C.U. - IASI

București, 1982
Editura UNIVERS

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II NOE 1382
Ali-555718

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

M. M. BAHTIN — ESTETICIAN ŞI FILOSOF

1. SCHIŢĂ BIOGRAFICĂ. Biografia lui M. M. Bahtin nu explică opera printr-o determinare lineară, ci mai curînd printr-o reacţie inversă, astfel încît ceea ce-i lipseşte existenţei concrete îi prisoseşte în schimb spiritului, operei. Asistăm la un fel de răzbunare în operă a acelor energii latente, nemanifestate în viaţă. Era fiul unui modest funcţionar de bancă, descendent însă dintr-o veche familie nobiliară, atestată încă din secolul al XIV-lea[1]. Prin natura profesiunii (un fel de inspector financiar), tatăl criticului e nevoit să-şi schimbe adesea domiciliul în diferite localităţi de provincie. Aşa se face că M. M. Bathin se naşte la Oriol (17 XI 1895), creşte la Vilna, termină gimnaziul, în 1913, la Odessa, unde se înscrie la facultatea de istorie-filologie pe care o absolvă la Universitatea din Petrograd. Lucrează mai întîi ca profesor la o şcoală de muncitori din oraşul Nevel, apoi la Vitebsk, unde ţine cursuri, conferinţe publice de estetică şi literatură universală, conduce cercuri literare; din 1929 se află în oraşul Kustanaia, la graniţa Siberiei cu Kazahstanul, apoi la Saransk, capitala R.S.S.A. Mordvine, unde va reveni în 1945, rămînînd pînă la vîrsta pensionării şi funcţionînd ca şef al catedrei de literatură universală. În studiile sale estetice va exalta valoarea literaturilor de graniţă şi a culturilor populare în care apare încrucişarea şi amestecul populaţiilor, limbilor, mentalităţilor spirituale eterogene. Viaţa omului Bahtin este o viaţă plină de frustrări grave, de traume fizice şi morale. În 1921 se căsătoreşte cu Elena Alexandrovna Okolovici (soţie sensibilă şi devotată), ca peste doi ani să se îmbolnăvească de osteomielită cronică, fapt ce-l va duce în 1938 la amputarea piciorului. Mai tîrziu, un comentator al operei sale va remarca „paradoxul" că

[1] În istoria familiei s-au remarcat cîteva nume: un poet I. I. Bahtin, unul dintre întemeietorii primului periodic siberian, „Irtiş", cu titlul schimbat apoi în „Ipokrena" (1789—1791); un N. I. Bahtin era critic literar, în plus, între 1840—1850, deţine rangul de secretar de stat.

„un om invalid și mutilat scrie acel elogiu al corpului fizic" din François Rabelais și cultura populară în evul mediu și în Renaștere[2]. La Vitebsk, unde lucrează cîțiva ani începînd din 1920, intră în cercul unor intelectuali ca P. N. Medvedev (președintele guberniei) și profesorul de conservator V. N. Vološinov, care vor semna cu numele lor, într-o perioadă de interdicții pentru Bahtin, două cărți ale sale: Metoda formală în știința literaturii (1928) și respectiv Marxismul și filosofia limbii (1929). În 1937 se stabilește temporar în orășelul Kimrî de lîngă Moscova, ca profesor de limba și literatura rusă și germană. Aici scrie o carte despre romanul german din secolul al XVIII-lea, care urma să fie tipărită la Editura „Sovetski pisatel", dar izbucnește războiul și manuscrisul se pierde, autorul păstrînd din el un singur capitol publicat în acest volum sub titlul: Formele timpului și ale cronotopului în roman. Prima carte tipărită cu numele său este Problemele operei lui Dostoevski (1929). În același an apar volumele XI și XII din Operele beletristice complete de Lev Tolstoi, cu prefețe scrise de Bahtin. Din acest an M. Bahtin va fi „excomunicat din literatură"[3] și nu i se va tipări nici o lucrare pînă în 1963, cînd apare ediția a doua a aceleiași lucrări cu titlul Problemele poeticii lui Dostoevski (a III-a ediție în 1972). În 1940 termină lucrarea François Rabelais în istoria realismului, prezentată în 1946 ca teză de „candidat în științe și de doctorat". Comisia științifică îi acordă ambele titluri, dar cel de-al doilea îi este refuzat la comisia superioară de atestări. Cartea apare abia în 1965 (François Rabelais și cultura populară în evul mediu și în Renaștere). Așadar, la frustrările vieții se adaugă frustrările spiritului, ale operei. Totuși Bahtin e teoreticianul „discursului dialogic" și al „dialogului" ca o categorie fundamentală a romanului, a culturii, în ultimă instanță a însești existenței umane. Spre sfîrșitul vieții criticul a mai publicat articole și eseuri în presa literară sovietică. O nouă culegere de studii era predată în 1978 editurii

---

[2] Tz. Todorov: *Bakhtine et l'altérité*, „Poétique), nr. 40, nov. 1979.

[3] L. Șubin, *Umanismul lui Dostoevski și „dostoevskianismul"*, „Voprosî literaturî, nr. 1, 1973.

Iskusstvo [4]. M. M. Bahtin moare în 1975. Principalele sale lucrări, Problemele poeticii lui Dostoevski, François Rabelais..., traduse în aproape toate limbile europene, sînt elogiate azi şi comentate din diferite unghiuri în critica literară de pretutindeni. Li se adaugă mai recent, Metoda formală în ştiinţa literaturii, Marxismul şi filosofia limbii [5], cunoscute multe decenii ca opere ale lui Medvedev şi Voloşinov. Alte lucrări sînt în curs de tipărire sau de restabilire a paternităţii [6].

Studiile din prezenta culegere sînt elaborate înaintea războiului, dar publicate fragmentar începînd abia din 1965. Ele prezintă o importanţă deosebită în evoluţia gîndirii lui M. M. Bahtin, întrucît fac trecerea de la Problemele operei lui Dostoevski la viziunea estetico-filosofică din monografia François Rabelais... Cititorul român le are acum într-o foarte izbutită traducere, cu atît mai dificil de realizat, cu cît Nicolae Iliescu s-a izbit de numeroase impedimente, generate de stilul puternic metaforizat, ca şi de unele construcţii frazeologice speciale derivînd din logica originală, surprinzătoare a autorului [7].

2. M. M. BAHTIN ŞI „ŞCOALA FORMALĂ". O „scriitură impulsivă... cu momente profetice" [8], o anume iconoclastie a conceptelor sale estetice, lingvistice, filosofice, un neastîmpăr stilistic şi un dar al contrazicerii ne întîmpină în lucrările lui M. M. Bahtin, concepute polemic faţă de toate orientările critice contemporane: psihologismul, pozitivismul, sociologismul vulgar... Dar mai ales faţă de poetica şcolii formale, citadela critică cea mai fortificată în anii 1920—1930, remarcabilă prin consecvenţa princi-

---

[4] Apare sub titlul *Estetica creaţiei literare*, „Iskusstvo", Moscova, 1979. În 1980 se publică un curs al său despre Lev Tolstoi: *Konspeţi lekţii*, în vol. *Prometei*, Edit. „Molodaia gvardia", Moscova, 1980.

[5] În franceză: M. Bakhtine. *Le marxisme et la philosophie du langage, édit.* „Minuit", 1977, 233 pag.

[6] I se atribuie, de pildă, şi *Freudismul*, semnată de V. N. Voloşinov (1925).

[7] Majoritatea datelor biografice sînt preluate din: V. Kojinov. S. Konkin, *M. M. Bahtin. Scurtă schiţă a vieţii şi activităţii*, în volumul omagial *Probleme de poetică şi istorie literară. Culegere de eseuri*, Saransk, 1973.

[8] J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, „Critique", aprilie, 1967, p. 439.

piilor, prin organizarea și unitatea metodologică a grupării. Originalele idei bahtiniene, care tind să se constituie într-un sistem estetic, chiar într-o „viziune a lumii“ [9], nu se puteau afirma decît prin disociere de „metoda formală“, această forță teoretico-literară a vremii, și împotriva ei criticul va avansa mai multe obiecții, unele foarte justificate din perspectiva stadiului actual al științei literare. Astfel, în lucrarea de tinerețe Problema conținutului, a materialului și a formei în creația literară (1924), deși apreciază valoarea unor cercetări particulare ale exponenților „Opoiaz“-ului (Metrica rusă de B. Tomașevski, Rima. Teoria și istoria ei de V. M. Jirmunski), le respinge „falsa concepție estetică“, integrată de Bahtin în curentul mai general al „esteticii materiale“. Poetica formaliștilor s-a constituit, precum se știe, în opoziție cu metodele care judecau opera literară prin conexarea ei la domenii exogene: biografie, psihologie, religie, sociologie etc. Ei au reconstruit obiectul literar ca pe un obiect autonom, văzut în specificitatea lui artistică. Cercetarea se aplică procedeelor stilistice, care fac din literatură un limbaj special. Restul, conținut, idei, material de viață, rămîn în afara obiectului de studiu al Poeticii. Metoda lor tinde spre o metodă de tip lingvistic și implică un anume „empirism“, cum constată Bahtin, încît poetica tinde să se dizolve în lingvistică, „temîndu-se să nu se depărteze de ea mai mult cu un pas (la majoritatea formaliștilor și la V. Jirmunski), iar, uneori, năzuind să fie pur și simplu o secțiune a lingvisticii (la V. V. Vinogradov)“ [10]. „Empirismul“ a fost asumat și argumentat astfel de Eihenbaum într-un articol-bilanț din 1925: „cuvîntul de ordine“ al formaliștilor era să elibereze discursul poetic de „tendințele filosofice și religioase“ ale simboliștilor; de aici provine „patosul pozitivismului științific ce-i caracteriza“, „un refuz al premiselor filosofice, al interpretărilor psihologice și estetice etc... Era necesar să ne ocupăm de fapte...

---

[9] Michel Aucouturier. Prefață la Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978, p. 10.

[10] „Literatura intră în componența activității lingvistice a omului. Aceasta face ca în cadrul disciplinelor științifice teoria literaturii să se apropie sensibil de acea știință care studiază limba, adică de lingvistică.“ (B. Tomașevski. *Teoria literaturii*. Traducere, prefață și comentarii de L. Teodorescu, Buc., 1973. p. 21.)

știința se voia concretă..."[11] Bahtin încearcă să demonstreze că poetica nu poate fi decît o estetică, chiar o filosofie a artei. „Estetica materială" n-ar fi aptă să „fundamenteze forma artistică", din unghiul ei rămînînd inexplicabile „tensiunea moral-volitivă" și „accentul axiologic" al scriitorului, elemente incluse de el în structura operei. Aceasta ar fi înțeleasă de formaliști în chip „grosier hedonist", ca „obiect fizic", stîrnind reacții „fiziologice și psihice", Poetica lingvistică, alt reproș, nu poate „fundamenta" istoria artei, accesibilă numai din perspectiva unei estetici filosofice, care pune arta în contact cu „întregul culturii": „Serii izolate, istoria nu cunoaște: seria izolată ca atare e statică...; numai stabilirea interacțiunii și intercondiționării unei serii cu altele creează atitudinea istorică adecvată. Trebuie să încetezi a fi numai tu însuți pentru a intra în istorie"; „tehnica izolată nu poate avea istorie". Într-un articol publicat nu cu mult înainte, O. Brik dezvolta altă opinie. „Opoiaz"-ul, scrie el, creează pentru prima dată posibilitatea unei istorii a literaturii întrucît anterior exista numai o istorie a „generalilor" (autorilor) de literatură: „Nu există poeți și literatori, există poezie și literatură". Dacă nu exista Pușkin, Evgheni Oneghin tot ar fi fost scris; America s-ar fi descoperit și fără Columb. „Istoria poeziei este istoria dezvoltării procedeelor de structurare poetică"[12]. Izolarea „seriei literare" i se pare însă lui Bahtin antiistorică.

După asemenea amendamente aplicate formalismului, M. Bahtin decide că dimensiunea sau „componenta estetică" nu coincide nicăieri cu „materialul" și se străduie s-o explice diferit, integrînd-o ansamblului sau „întregului cultural", printr-o combinație personală între ideile esteticii germane de care aici e vădit influențat[13]. El creează termeni ca „participare autonomă", „autonomie participativă", „obiect estetic", acesta „înțeles sintetic, în întregul său; forma și conținutul trebuie perceput în conexiunea lor fundamentală, necesară: forma ca formă a conținutului și conținutul ca un conținut al formei". Cu toată insistența polemică, raționamentele lui M. Bahtin în favoarea unei estetici filosofice nu sînt în acest prim studiu suficient de convingătoare.

---

[11] Tz. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 36—37.
[12] O. Brik, *Metoda formală*, „Lef", nr. 1, 1923.
[13] Are trimiteri competente la Kant, Herbart, Schelling, Hegel.

Să reținem opoziția deschisă în raport cu școala formală care va rămîne o permanență, uneori manifestă, alteori implicită, pe tot parcursul operei sale. Înclinația unor exegeți de a-l integra pe M. Bahtin școlii formale se datorează unei regretabile aventuri a operelor sale, aproape toate scrise între 1920—1940, dar publicate cu multe decenii mai tîrziu. În arhiva sa a fost descoperită recent o lucrare amplă, neîncheiată [14], tratînd despre relația dintre autor și personaj în opera literară, elaborată în jurul anului 1925, în care se evidențiază de asemenea poziția antiformalistă. Aici Bahtin spune, de pildă, că „eroul" și lumea sa constituie „centrul axiologic al activității artistice". Sensul acestei afirmații ni se relevă numai prin substratul ei polemic. Se știe că formaliștii (Șklovski, Tomașevski) vedeau în personaj o apariție întîmplătoare și nenecesară, subordonată mecanismului de înlănțuire a motivelor și procedeelor formale, lipsită de orice semnificație axiologică. Eroul însă e înțeles de Bahtin prin disociere, nu numai de formaliști, dar totodată și de teoria empatiei din estetica germană, unde imaginea personajului se constituie prin retrăirea acestuia de către autor. Or, spune Bahtin, reproducerea psihologiei eroului în conștiința auctorială nu e decît o etapă; îi urmează obligatoriu desprinderea autorului de erou, și plasarea lor în spații diferite, unul în afara celuilalt. Termenul de „vnenahodimost'", prin care Bahtin numește acest proces, e tradus de Tzvetan Todorov prin „exotopie" [15]: personajul și autorul se află în „locuri" diferite, psihologic, ideologic și axiologic. O idee ce va fi dezvoltată în „polifonia" din Problemele operei lui Dostoevski. Este un mod de a evita demersul formalist, în care „se pierde" eroul, și cel psihologist, în care „se pierde" autorul. În ambele cazuri „se pierde" „evenimentul estetic". Punctul de reper negativ rămîne „școala formală" și în lucrările ulterioare. Astfel, în „analizele" lui Bahtin, J. Kristeva află „unul dintre evenimentele cele mai marcante și una dintre tentativle cele mai puternice de devansare a acestei școli" [16]. Devan-

[14] Cîteva capitole au fost publicate în ultimii ani de S. G. Bocearov: *Autorul și eroul în activitatea estetică*, „Voprosî literaturî", 12, 1978; *Problema autorului*, „Voprosî filosofii", 7, 1977.

[15] Tz. Todorov. *Bakhtine et l'altérité*, „Poétique", nr. 40, nov. 1979.

[16] J. Kristeva, *op. cit.*, p. 439.

sarea e un termen potrivit, confirmat și de critica sovietică, mai apropiată de sursele conflictului. Anumite date descoperite și publicate în ultima vreme ne dovedesc că Bahtin participase, cu un aport consistent, la o campanie destul de amplă împotriva „metodei formale". E un fapt atestat azi că lucrările semnate de P. N. Medvedev (Metoda formală în știința literaturii, 1928) și V. N. Voloșinov (Marxismul și filosofia limbii, 1929) sînt scrise de M. M. Bahtin[17]. S-a constatat, mai mult, că în Metoda formală în știința literaturii, Bahtin întreprinde „cea mai convingătoare critică din anii '20 a formalismului"[18]. Într-adevăr, concepția „Opoiaz"-ului e demontată aici în toate articulațiile ei, și amendată în toate planurile. Titlurile unor capitole sînt elocvente: Istoria metodei formale, Direcția formalistă în știința occidentală despre artă, Metoda formală în Rusia, Metoda formală în poetică, Metoda formală în istoria literară. Trebuie spus că din formaliști se reține mai întîi, cu toată hotărîrea, problema „specificării", adică autonomia operei literare, ca un aport esențial al „Opoiaz"-ului la dezvoltarea științei literare ruse; de asemenea, disocierile lor de curentele anterioare: idealismul estetic, psihologismul, pozitivismul. În plus, Bahtin respinge critica adusă școlii formale din perspectiva unor interpretări marxiste vulgare, care priveau opera de artă ca expresie directă a „economicului". El vorbește de o știință a ideologiilor, adică a diferitelor forme culturale: arta, filosofia, etica, religia, privite ca un complex interpus între om și lumea materială: „Conștiința umană ia contact cu existența nu direct, ci prin medium-ul lumii ideologice care-l înconjoară", ca un univers de „lucruri-semne". „A crede că operele particulare, izolate din unitatea universului ideologic sînt determinate direct în «izolarea» lor de către factorii economici este la fel de naiv ca și a considera că o rimă cu o rimă, și o strofă cu o strofă, în cadrele unei poezii, și raportul dintre ele, se supun acțiunii di-

---

[17] Acestea și alte lucrări *(Freudismul)* semnate cu aceleași nume sînt puse de Tz. Todorov sub denumirea de „scrierile cercului lui Bahtin" (v. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, 1981).

[18] S. G. Bocearov, *Ibidem*, p. 149; v. și V. Kojinov, *E posibilă o poetică structurală ?*, „Voprosî literaturî", 6, 1965, unde se subliniază orientarea antiformalistă a lucrărilor respective.

recte a cauzalității economice". Reflectarea ideologiei în artă nu se face însă prin influența filosofiilor gata construite: opera primește ideile din viață (viața ideilor), nu din doctrine. „In statu nascendi" el (artistul — n.n.) le aude uneori mai bine decît practicianul și filosoful — „om al științei" — care e, de obicei, mai precaut: cu idei gata construite, artistul nu are ce face; acestea sînt tendințe, prozaisme în operă; „literatura reflectă în conținutul ei numai ideologiile în devenire", „torentul devenirii ideologice" etc. Astfel, unghiul de vedere marxist (înțeles de Bahtin într-un mod sui-generis) evită două pericole: fetișizarea operei, transformarea ei într-un lucru fără sens, iar percepția operei într-o reacție senzitivă, hedonistă, ca în „formalismul nostru"; dar și pericolul invers, al transformării literaturii într-o simplă „slujnică" a altor ideologii, ignorînd „specificitatea ei". În acest sens formaliștii „au știut să confere problemei specificării o mare acuratețe și principialitate, fapt ce îi remarcă radical și pozitiv pe fondul veștedului eclectism și al lipsei de principii din știința literară academică". În modul cum înțeleg „autonomia", formaliștii ar fi totuși mai prejos decît „formalismul" occidental, îndeosebi german, prezentat de Bahtin într-un capitol special: K. Fiedler, Wölfflin, Worringer, O. Walzel ș.a. care, în definirea „specificului" artistic, nu videază opera de conținutul ei ideatic și moral. Apoi începe critica sistematică a poeticii formaliste, de la primul ei document, Reînvierea cuvîntului (1914), semnat de Șklovski, pînă la ultimele elaborări. Un defect al formalismului, chiar unul fundamental, ar fi fost asocierea lui cu un curent poetic la modă, futurismul, spre deosebire de „formalismul" german care nu s-a atașat de nici o grupare literară, rămînînd pe o poziție științifică, deschisă tuturor orientărilor artistice. Tendința nihilistă a futuriștilor i-a molipsit pe reprezentanții „Opoiaz"-ului, care și-au construit conceptele numai într-un raport negativ cu alte metode și cu diferite alte concepte literare: limbajul poetic e o negare a limbajului practic; procedeul e o negație a materialului; subiectul e o negație a fabulei; insolitarea (ostranenie) e legată de ideea „smulgerii cuvîntului din automatismul vorbirii" etc. Că arta e un procedeu sau un sistem de procedee, spune Bahtin, „e un truism". Dar pentru Șklovski „arta e numai procedeu"; dacă poetul e un „meșter", pentru formaliști el este „numai un meșter" etc. Obiectul cerce-

tării ar fi, la Şklovski şi ceilalţi, „limba poetică" văzută, sub influenţa aceloraşi futurişti, ca „o altă limbă", „o limbă poetică specială", cum o numise V. Hlebnikov. Bahtin combate ideea limbajului ca obiect principal de cercetare a poeticii. Nu limbajul, ci construcţia sau structura operei e obiectul spre care trebuie să se îndrepte cercetarea. Calitatea poetică aparţine nu limbii şi elementelor ei, ci numai structurilor poetice. Naivitatea teoriei formaliste apare clar cînd se aplică operelor în proză, unde toate elementele specifice genului sînt reduse la procedee stilistice: pentru Şklovski, peisajele lui Gogol sînt „fonetice", ele nefiind decît o motivare a construcţiilor fonetice. Tot el compară romanul Tristram Shandy cu o poezie futuristă. În fine, „seria literară", constituită şi ea prin negarea altor „serii", nu e aptă să surprindă evoluţia literaturii, logica ei suprimînd însuşi conceptul de evoluţie. În ultimă instanţă, discutînd legea „automatizării-sensibilizării", Bahtin conchide că viziunea formalistă cade involuntar într-un psihologism estetic, cu atît mai grav, cu cît se constituise prin disociere de teoriile psihologiste despre artă. Multe dintre obiecţiile lui M. Bahtin se dovedesc azi întemeiate. El ni se relevă însă în această lucrare ca un bun polemist, cu o logică impecabilă, regizînd cu subtilitate idei, concepte, afirmaţii, citate, iar pentru a obţine efectul dorit neocolind nici arme mai „neştiinţifice", ca ironia, sarcasmul, ridicolul... În urma unei asemenea desfăşurări de forţe, se înţelege că formalismul apare în multe din semnificaţiile sale simplificat şi diminuat. Iar imaginea operei, pe care „poetica sociologică" a lui Bahtin o contrapune aici concepţiei formaliste, deşi denotă o nuanţată înţelegere a raportului dintre fond şi formă, nu e suficient elaborată, menţinînd un iz de vechi speculaţii din estetica filosofică germană.

*

* *

Dar polemica lui Bahtin cu formalismul rus nu se va opri aici, şi se poate observa uşor, în urma delimitărilor de mai sus, că discursul său critic, în toate lucrările ulterioare, va suna adesea ca un ecou negativ, cînd mai direct, cînd mai îndepărtat, la demersul metodologic al „Opoiaz"-ului. În Problemele operei lui

Dostoevski, criticul îi atribuie exclusiv lui Dostoevski descoperirea „romanului polifonic", „un gen de roman esențialmente nou". Atît de nou încît îl izolează pe inventatorul său de toată evoluția romanului european, considerat, cu termenul opus, un roman de tip „monologic". Distincția, evident sentențioasă, a fost de natură să contrarieze, justificat, toată critica purtată în jurul ambelor ediții (1929, 1963). Dar să-i observăm, mai întîi, intențiile polemice. Personajul, la formaliști, era un fenomen „întîmplător" și „nenecesar", un „fir de ață cenușie" pe care se înșiră episoadele narațiunii, cum spune Șklovski despre Gil Blas. Pentru Bahtin, eroul lui Dostoevski reprezintă o realitate ideologică, morală, independentă de autor. Apoi, forma „polifonică" a lui Dostoevski — spune Bahtin — e rezultatul unei „viziuni" artistice unice, fiind în consecință o formă „unică" în istoria literaturii (la formaliști procedeele sînt limitate, se repetă, se reiau, e drept, cu alte funcții, dar nu sînt niciodată absolut noi). Alt sens al polifoniei : forma nouă îi permite scriitorului să surprindă și să reflecte aspecte necunoscute din viața reală, ideologică, a epocii sale, și anume situația creată în urma introducerii forțate a capitalismului în Rusia, cînd apar fenomene variate, eterogene, ideologii de asemenea diferite și contradictorii, prezente toate în același univers social (la exponenții „Opoiaz"-ului, forma se naște prin anularea materialului ideologic și social). Dar teoria „romanului polifonic" viza mai multe tendințe critice contemporane. Așa cum s-a spus, demonstrația lui Bahtin izbutea să scoată din impas cercetarea operei lui Dostoevski, axată mai înainte confuz pe principiul identității ideologice între „vocea" scriitorului și „vocile" eroilor săi. Or, spune Bahtin, „vocile" eroilor sînt total independente și egale ca accent axiologic, atît între ele, cît și raportate la poziția ideologică a lui Dostoevski. Se releva astfel umanismul artistului Dostoevski, mult mai larg decît al ideologului Dostoevski. Iar metodologic se evitau excesele de interpretare unilaterală, venite fie din partea criticii sociologist-vulgare, hotărîtă să condamne opera din cauza ideologiei, fie din direcția criticii simboliste, care valorifica opera, la fel de unilateral, prin misticismul scriitorului. „Pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite, autentica polifonie a vocilor cu valoare plenară, constituie, într-adevăr, principala particularitate a romanelor lui Dostoevski." Despre „un

gen esențialmente nou" totuși nu se poate vorbi. De la Lunacearski, comentator al primei ediții, la G. Fridlender[19] (autor el însuși al unor lucrări despre Dostoevski) care se referă la ediția revăzută, afirmația lui Bahtin apare ca un exces. Într-adevăr, polifonia poate fi privită ca o modalitate mai subtilă de relevare a universului social-uman, dar nu ca expresie a unui „nou gen" literar. Bahtin n-a renunțat la această afirmație apodictică nici în ediția din 1963, unde și-o argumentează suplimentar prin introducerea unui capitol inexistent în prima variantă: Particularitățile de gen, compoziție și subiect ale operelor lui Dostoevski. Aici îi află romanului dostoevskian o serie de antecedente în opere de tip polifonic mai vechi: în romanul de aventuri, bulevardier, foileton, descinse ele însele din specii prozaice antice ca „dialogul socratic", „satira menippee", carnavalul etc., adică genurile hibride ale „serios-ilarului". Dar Bahtin n-a convins nici prin această inedită desfășurare de argumente, pe care o va relua în toate studiile sale ulterioare, cu raportare însă la originea romanului în general, nu numai a celui „polifonic". Discursul său pe tema genului „unic" instituit de proza lui Dostoevski — scrie un comentator — rămîne un discurs „omofonic" despre un roman „polifonic"[20].

3. DISCURSUL DIALOGIC. O descoperire unanim apreciată și totodată „o piatră de încercare" pentru critica mai veche sau mai nouă este „cuvîntul difon", „bivoc" sau „bivocal" și „discursul dialogic". Conceptul apare în lucrarea despre Dostoevski, apoi în Discursul în roman și în toate studiile următoare. Nu lipsește nici din volumul Marxismul și filosofia limbii, semnat

[19] G. Fridlender, *Noi cărți despre Dostoevski*, „Russkaia literatura", nr. 2, 1964: criticul consideră că romanul „polifonic" nu exclude un control al scriitorului asupra personajelor sale. La fel judecă G. Pospelov: *Exagerări din prea mult entuziasm*, „Voprosî literaturî", 1, 1965, Tz. Todorov, la rîndul său, corectează tendința lui Bahtin de a vedea în „romanul polifonic" o formulă cu implicită superioritate estetică: *op. cit.*, p. 100; D. Zatonski *(Despre estetică, poetică, literatură*, în „Voprosî literaturî", 4, 1977) se referă la așa-numitele „izbîtki", excese, tipic bahtiniene.

[20] G. Pospelov, *op. cit.*, p. 108; polifonismul e respins și de R. Wellek la un congres internațional „Dostoevski" (A. Kovács, *Posteritatea lui Dostoevski*, „România literară", nr. 42, 1980).

de Vološinov, dar atribuit azi lui Bahtin. În această lucrare e avansată „o teorie a semnului care face din el un precursor al semioticii contemporane și reprezintă una dintre tentativele cele mai interesante care au fost întreprinse pentru a crea o poetică sociologică în cadrul unei științe generale a ideologiilor"[21]. Despre o „știință a ideologiilor" se vorbea și în lucrarea Metoda formală în știința literaturii. Acolo însă era numai enunțată, aici autorul încearcă s-o întemeieze și s-o argumenteze. „Cuvîntul difon" e definit în polemică directă cu binecunoscuta distincție saussuriană dintre „langue" și „parole" : limba (langue) e un sistem de norme generale, iar vorbirea (parole) sau opera literară sînt privite ca expresia deformată, individualizată a limbii comune. Replica lui Bahtin se îndreaptă în două direcții : mai întîi limba însăși, înțeleasă ca „sistem de norme abstracte", nu reprezintă nimic în afara vorbirii (parole) care o umple cu intenții, cu trăiri vii, reale. Apoi vorbirea însăși (parole) nu reprezintă nimic în afara dialogului, a încrucișării, a contradicțiilor, a concurențelor de sensuri care se întîlnesc în cuvînt și care-l fac să fie într-adevăr viu ; altfel, introdus în „monologul" individual, „univoc", cuvîntul încremenește și moare[22]. Orice cuvînt și orice discurs îndreptat spre un obiect[23] află obiectul deja numit de altcineva, controversat, apreciat, înconjurat de un halou al altor cuvinte și discursuri „străine", purtate ca un „amestec babilonic" în jurul lui. „Numai miticul, singuraticul Adam putea să evite pînă la capăt această dialogică interpretare cu discursul altuia..., întrucît el se apropia cu primul cuvînt de lumea feciorelnică, încă necontroversată, a obiectului." În realitate însă orice cuvînt, orientat spre un obiect, „intră în dialogul existent în preajma acestui obiect", el provoacă un răspuns, nu poate evita influența cuvîntului opus, previzibil, ci presupune fondul aperceptiv al interlocutorului, așa cum în retorică replica ascultătorului este prevăzută și integrată în discursul oratorului. Această condiție „bivocă" sau „la două voci", cum spune undeva Bahtin, chiar „plurivocă" sau „polifonă", nu-și află reflectarea în „genurile poetice" „superioare", unde cuvîntul e redus la numitorul comun, la glasul „univoc" și „unifon" al stilului auctorial.

---

[21] M. Aucouturier, *op. cit.*, p. 12.
[22] Ibidem, p. 17.
[23] Ideea e reluată în *Discursul în roman*.

Cuvîntul difon intră, în schimb, cu tot conţinutul său eteronom în structura şi materia romanului. Iar sarcina stilisticii genului romanesc ar fi să cerceteze tocmai „imaginea limbii" în roman, a limbii ca „eterolingvism" sau „polifonism", cu termenul aplicat lui Dostoevski, extins acum, tacit, asupra romanului în genere. Un asemenea deziderat nu poate fi însă realizat în limitele stilisticii lingvistice, care postulează „unitatea stilului", văzută fie ca unitate a limbii comune, normativă şi abstractă, fie ca unitate a individualităţii, care se realizează în această limbă. Pentru diversitatea limbajului romanesc Bahtin propune o nouă disciplină, stilistica sociologică [24], înrudită cu poetica sociologică din lucrarea semnată de Medvedev şi cu metalingvistica din Problemele poeticii lui Dostoevski. Termenul nu are contingenţe cu sociologia vremii, reprezentată la începutul veacului de universitari ca P. N. Sakulin, V. M. Frice şi criticată de Bahtin în Metoda formală în ştiinţa literaturii, cum nu se poate asocia nici cu metodele sociologice actuale (L. Goldmann). Stilistica sociologică vrea să fie o disciplină nouă, derivată din teoria discursului şi cuvîntului dialogic, socotit în nişte însemnări de mai tîrziu „cel mai înalt grad de socialitate (nu exterioară, nu obiectuală, ci interioară)" [25]. Este evident, pe de altă parte, că Bahtin vrea să învingă şcoala formală cu propriile ei arme, cuvîntul şi limbajul literar. Din acest unghi el pare „mai formalist decît formaliştii înşişi", întrucît abordează şi genul prozaic prin prisma limbii, pe cînd grupul „Opoiaz"-ului vedea în proză, ca Propp în basme, o adaptare şi o prelucrare a schemelor narative, limba neîndeplinind aici un rol artistic [26]. Trebuie menţionat însă că în acest conflict Bahtin a resimţit la rîndul său tăria poeticii formaliste, încît va fi nevoit să-şi împartă domeniul literar cu adversarii săi: va lăsa în seama stilisticii lingvistice seria genurilor aşa-numite „poetice", dar va crea, în compensaţie, un obiect special pe care să-şi exercite propriile teorii, anume romanul, un „antigen", refractar metodei formale. Simplu spus, toată literatura lumii de la Homer la futurism, suprarealism (cu speci-

[24] Acest termen apare în *Discursul în roman*.

[25] *Planul finisării cărţii „Problemele poeticii lui Dostoevski"*. În „Kontext 1976", Moscova, 1977, p. 300.

[26] M. Aucouturier, *op. cit.*, p. 16.

ile implicate: epopeea, tragedia, lirica), reprezintă o serie literară numită monologică, întrucît închide cuvîntul într-un singur sens, pe care i-l impune tiranic autorul. Pe de altă parte, Bahtin construiește, în chip curios, o altă serie literară, paralelă și opusă celei dintîi, serie ilustrată de genul romanesc, căruia îi descoperă o tradiție îndelungată, din antichitate pînă azi, constituită din speciile hibride, tragic-comice, periferice, neoficializate, și care s-au împotrivit din totdeauna literaturii culte. Această serie se distinge prin asumarea și încorporarea discursului dialogic, exclus din prima serie de opere. Am avea, așadar, două literaturi europene, două evoluții paralele, diferite fundamental, structural fiind chiar ostile între ele. Surpriza e mai mare însă cînd constatăm că Bahtin acordă distincției de mai sus o nuanță etică și un sens valorizant. Astfel, romanul devine obiectul preferat al criticului, aureolat cu însușirile unui teritoriu inedit, fabulos, exponent al semnificațiilor democratice și umaniste, pe cînd celelalte genuri, epopeea, tragedia, lirica sînt socotite „genuri oficiale", legate de „tendințele oficiale ale vieții literar-ideologice". Căci, spune Bahtin, în orice epocă există o tendință centripetă, avînd drept scop o limbă unică, limba „literară", ca expresie a forțelor ideologice centralizatoare din societate. E limba „dominantă" sau limba numită tendențios „corectă", propagată de toate construcțiile teoretico-estetice cunoscute: Aristotel, Horațiu, Augustin, poetica religioasă (despre „limba unică a adevărului"), poetica neoclasicismului cartezian, ideea „gramaticii universale" a lui Leibniz, „ideologismul concret" al lui Humboldt. Aceleiași serii îi sînt integrate fenomene ca: victoria unui dialect asupra celorlalte, „înrobirea limbilor", asocierea barbarilor și a claselor de jos la aceeași limbă a „culturii" și „adevărului", canonizarea sistemelor ideologice, filologia cu metodele ei, teoria limbii indo-europene ca limbă prototip etc. Tot aici, în modelele „oficiale" sînt plasate filosofiile și poeticile moderne, de la filosofia germană (care-l pasionase pe Bahtin în universitate) la individualismul lui Nietzsche, și de la romantism la futurism. Ne izbește varietatea acestor curente și accentul axiologic defavorabil față de o mulțime de fenomene din cultura europeană, considerate expresia forțelor „antidialogice" ale istoriei. Chiar poetul modern, care neagă limba literară de dinain-

tea lui, nu s-ar apropia prin aceasta de eterolimbaj, el preferînd să construiască o „altă limbă literară". La începutul secolului al XX-lea — exemplifică Bahtin — cînd prozatorii ruși erau interesați de dialecte și de „skaz", poeții simboliști (Balmont, V. Ivanov), la fel futuriștii, visau să creeze „o limbă particulară a poeziei", iar unii ca Hlebnikov chiar încercau s-o realizeze în practica operei lor. Trebuie să observăm, aici, încă o aluzie și o ironie la adresa școlii formale. La baza acestor idei, spune Bahtin, stau condițiile reale ale stilului poetic, satisfăcut de o singură limbă, limba scriitorului față de care alte limbi (vorbită, comercială, prozaică) apar ca limbi obiectuale, neelevate și negale cu sine. Pentru Bahtin, aceste limbi „particulare" ale poeților moderni intră în ordinea limbajelor „monologice", care nu admit „dialogul" denumit ca „minimumul de viață, minimumul de existență". Forțele exprimate în fapte atît de variate lucrează — spune criticul — în chip constrictiv, în mediul real, concret, al „eterolingvismului", constituit din mai multe dialecte (fonetic vorbind), iar, în plus, din mai multe limbi „social-ideologice", aparținînd grupurilor economice, profesionale, generațiilor etc. „Alături de forțele centripete, acționează forțele centrifuge ale limbii" — procesul descentralizării și diversificării ideologice reprezentat artistic de specia romanului. Între cele două tendințe, limba literară, univocă, și eterolimbaj, se poartă un dialog opozitiv. Iar dacă genurile „superioare", „oficiale", sînt privite cu suspiciune, romanul, în schimb, născut „în șuvoiul forțelor descentralizatoare", este investit de critic, ca o ființă vie, cu trăsături eroice și democratice. El coexistă cu și provine din speciile „inferioare", neconformiste, opuse fixității și închistărilor din sfera dominantă a societății. Astfel, dacă Bahtin se dispensează de toată „seria literară" a genurilor cunoscute din antichitate pînă azi, el caută să compenseze izolarea romanului prin descoperirea unui trecut istoric glorios, a unei literaturi sau „serii literare" neoficiale, bogată, continuă, tumultuoasă, care precede și pregătește apariția speciei romanești. Întreprinde astfel o cercetare a genezei romanului, descoperind „două linii stilistice" în dezvoltarea acestui gen: prima o reprezintă așa-numitul „roman sofistic", sau roman grec, în care dialogul limbilor se menține, dar e supus stilizării, datorită unei tendințe relativ „monologice" față de limbajele eterogene. „Romanul sofistic" a influențat spe-

ciile „superioare" ale prozei, anume: romanul medieval, romanul pastoral, romanul baroc, romanul iluminiștilor. Romanul din prima linie „cobora cu condescendență", de sus în jos, către plurilingvism, pe care voia să-l asocieze la un stil unitar.

A doua linie stilistică ar avea originile în satira antică (Varro, Horațiu), în formele biografice și autobiografice (ca (Apologia lui Socrate de Platon), în spovedania creștină, în poveștile de aventuri, în diatribe, în genul epistolar (Scrisorile lui Cicero către Atticus), în romanele lui Lucian, Apuleius, Petronius... Esențial e, în această linie stilistică, unghiul de vedere al eterolingvismului asupra literaturii: el se înalță, „din adîncul polifoniei lingvistice se ridică și cucerește sferele superioare ale limbii literare". Discursul dialogic, polemic, inclus în acest roman, mai spune Bahtin, se naște și se elaborează în genurile „infericare", în iarmaroace, în cîntecele de stradă. Aici se exersează un „scepticism radical" față de cuvîntul „serios", „literar", „corect", sau față de cuvîntul „autoritar", „solemn", „patetic", care va fi deformat, tachinat, înjosit în limbajul bufonului, nebunului, picaroului, aceste personaje și imagini constituind — conform altei afirmații — „leagănul romanului european modern". În fine, ambele direcții se împletesc în romanul din secolele XIX—XX, dominat totuși de spiritul celei de a doua linii stilistice, singura aptă să creeze romanul „așa cum trebuie să fie", adică „un sistem al limbajelor eterogene" sau „un microcosmos al plurilingvismului".

Acestea și alte elemente, specii, frînturi de genuri, din literatura antică și din cultura „neoficială" a evului mediu, sînt reexaminate de M. Bahtin în studiile următoare: Formele timpului și ale cronotopului în roman, Din preistoria discursului romanesc, Eposul și romanul, Rabelais și Gogol, iar cu cea mai profundă argumentație în François Rabelais și cultura populară în evul mediu și în Renaștere. Descoperă, și într-un fel născocește, o tradiție literară imensă, capabilă să stea alături și să se opună „seriei literare" oficiale, mai mult, s-o copleșească, s-o întreacă în volum, în forță și în semnificații. Lucrarea Din preistoria discursului romanesc e consacrată unui aspect esențial al acestei tradiții și al „discursului dialogic": rîsul cu originea, cu semnificația, cu istoria sa din antichitate pînă în epoca Renașterii. Sînt enumerate și definite variatele forme ale rîsului mai întîi la

greci : comedia aristofanescă (cea de-a patra dramă în spectacolul teatral elin, concepută ca o contre-partie la adresa tragediilor), parodiile, de tipul Războiului broaștelor cu șoarecii. O atenție specială o acordă Bahtin rîsului din cultura romană, întruchipat în : atelane, mimuri, „distihurile consulare", în artele plastice, epigrame, satire, parodii, în saturnalii care înviau, realmente, pentru o clipă, „epoca de aur" a lui Saturn. Din saturnalii, rîsul s-a transmis în evul mediu și Renaștere, în carnavaluri, care aveau o existență bogată și oarecum oficializată : „Să rîdă și să ridiculizeze popoarele europene au învățat la Roma". Aceleași specii sînt tratate din unghiul perceperii timpului și spațiului în Formele timpului și ale cronotopului în roman. Și pretutindeni Bahtin opune seriei culte a genurilor „superioare" această linie de dezvoltare a spiritului european, aflîndu-i calități inedite, reconfortante, și îndeosebi un spirit democratic, descentralizator, chiar „subversiv", cum constată un comentator[27]. „În speciile poetice — scrie Bahtin — ...dialogismul natural al cuvîntului nu e folosit : aici discursul își ajunge sieși, nu presupune alte discursuri dincolo de granițele sale... Limba genului poetic este una și unica lume ptolemeică, în afara căreia nimic nu există și nimic nu mai e necesar". Romanul, dimpotrivă, este „expresia conștiinței galileene, care exclude absolutismul unei limbi unice și unitare, adică postularea propriei limbi ca unic centru lingvistic al lumii ideologice ; invers, el recunoaște pluralitatea limbilor naționale și, esențial, sociale, capabile să fie în egală măsură „limbi ale adevărului"... Așa se face că formele de tip romanesc și limbajul „dialogic" apar în epocile de descentrare spirituală, cum e perioada elenistică (Roma însăși „nu e decît ultima etapă a elenismului"), sau Renașterea. În elenism mitologia și cultura mitologică a vechilor greci decade, expansiunea greco-romană creează un univers eterogen, amestec de populații, limbi, culturi și, desigur, un „dialog" între ele. Lucian din Samosata, autor de „satire menippee", se naște într-un oraș care era „centrul de întretăiere" a mai multor culturi și limbi : aramaică (vorbită de popor), greacă (vorbită de intelectualitate), latină (limba administrativă), persană, indiană etc. Mediul literar-lingvistic al „africanului" Apuleius era similar, ca și mediul altor creatori

[27] M. Aucouturier, *op. cit.*, p. 18.

de romane, „în majoritatea cazurilor barbari elenizați". La sfîrșitul evului mediu, avem o descentralizare a culturii religioase de limbă latină, prin expansiunea limbilor naționale „barbare", care devin conștiente de aptitudinea lor de a fi „limbi ale adevărului". Întîlnim acum texte bilingve, latino-franceze de pildă, și procesul de elaborare a literaturii direct în limbile „naționale". Acestea sînt fenomene tipice de „dialogism" lingvistic și ideologic. Sînt epoci de demitologizare, de expansiune a eterolimbajului, totodată a spiritului popular, liber, în literatura cultă, care se produce sub diverse aspecte și forme, precum cele enumerate. Și pentru ca ele să nu pară cuiva minore, neînsemnate, Bahtin nu ezită să le susțină, prin repetate explicații, argumentări și chiar prin divagații lirice, alternînd în chip pitoresc cu demonstrațiile erudite cele mai aride: asemenea forme literar-artistice, nestructurate din unghiul genului, cam rudimentare, se constituiau totuși — spune Bahtin — într-un întreg. Iar „acest întreg mi se prezintă mie ca un imens roman, divers ca genuri, pluristilistic, critic-necruțător, lucid-satiric, care reflectă toată complexitatea eterolingvistică, polifonă a culturii respective, a poporului, a epocii".

În fața unui asemenea tablou al literaturii europene, al romanului în special, ne întrebăm firesc în ce măsură conceptele lui Bahtin (discursul dialogic, romanul polifonic, poetica sociologică, poetica istorică, stilistica sociologică, mai tîrziu „canonul grotesc") corespund unei abordări științifice a fenomenului literar? Răspunsul, dealtfel previzibil, e de natură să contrarieze așteptările. În primele sale lucrări, Bahtin căuta într-adevăr o metodă de factură scientistă prin care să evite dezordinea criteriilor din critica tradițională (pozitivism, ideologism estetic, sociologie, apoi marxismul vulgarizat care se înfiripa în anii '20), dar și îngustimile poeticii formaliste. Termenul său preferat era cel de „construcție" sau „structură" artistică, prin care înțelegea (sub influența esteticii germane) conținut și formă într-o simbioză specifică. Am văzut că Problemele operei lui Dostoevski e în bună parte rezultatul acestei tendințe metodologice.

Ulterior, cînd ajunge la concepția dialogică asupra literaturii, limbii, existenței înseși, problema adecvării subiectului critic la obiectul artistic trece în planul secund al preocupărilor sale. Mai mult, viziunea dialogică îl duce în mod logic la refuzul preten-

ţiei de exactitate în critică. În două eseuri tîrzii întîlnim o reacţie clar formulată la adresa scientismului estetic: „Cercetarea (textului literar — n.n.) devine întrebare şi discuţie, adică dialog... Înţelegerea însăşi este dialogică..." (Problema textului, 1959—1961). În alt articol (Despre metodologia ştiinţei literare, datat 1940—1974), replica e adresată direct structuralismului: „Literaţii moderni (majoritatea structuraliştilor) prevăd de obicei un receptor imanent operei, un receptor ideal, care înţelege totul... O structură ideală abstractă. În faţa lui se află un autor la fel de ideal şi de abstract. Într-o asemenea viziune, receptorul ideal este, în esenţă, o oglindă reflectoare a autorului, o dublură a lui. El nu poate introduce nimic de la sine, nimic nou, în opera ideal concepută şi în ficţiunea ideal împlinită a autorului... Între acest autor şi un asemenea receptor nu poate fi nici interpenetraţie, nici relaţii active, dramatice, întrucît ei nu sînt nişte voci, sînt nişte concepte abstracte, egale cu sine şi unul cu celălalt. Aici sînt posibile numai abstracţii tautologice goale, mecanice şi matematice". Se propune apoi o distincţie între cunoaşterea unui lucru şi cunoaşterea unei subiectivităţi sau personalităţi. Cunoaşterea ştiinţelor exacte se aplică unor „obiecte mute", „fără glas": „intelectul contemplă lucrul şi se exprimă despre el". Aceasta e o „formă de cunoaştere monologică". În schimb, subiectul nu poate fi înţeles şi studiat ca un lucru, „întrucît, ca subiect, el nu poate rămîne subiect şi totodată să-şi piardă vocea, prin urmare cunoaşterea lui poate fi numai dialogică". Bahtin avansează aici conceptul de cunoastere dialogică, specifică disciplinelor umaniste: „Cunoaşterea dialogică e o întîlnire... Dialogul presupune cronotopi[28] diferiţi, al celui care întreabă şi al celui care răspunde (şi de asemenea, universuri de semnificaţii diferite — „eu" şi „altul"). Analiza textului nu se închide niciodată într-un singur text (sau context). „Numai în acest punct de contact al textelor izbucneşte flacăra care luminează şi în faţă şi în spate, asociind textul la un dialog". În fine, o altă definiţie a obiectului cercetărilor umaniste, exogen obiectului spre care se

[28] Prin *cronotop* (gr. chronos = timp, topos = spaţiu) Bahtin înţelege imaginea spaţio-temporală prin care se defineşte personajul în diferitele tipuri de roman (v. *Formele timpului şi ale cronotopului în roman*).

îndreaptă știința: „Obiectul științelor umaniste este existența ca expresivitate și discurs. Această existență nu coincide niciodată cu ea însăși și de aceea este inepuizabilă ca semnificație și valoare". Încît aici „criteriul nu este exactitatea cunoașterii, ci adîncimea intuiției critice..."

Asemenea precizări tardive pot fi luate și ca o justificare a propriului său demers critic, în care, mai mult decît aplicația la obiect, predomină discursul etic și speculația filosofică. Eterolimbaj, democratism lingvistic, descentrare spirituală, culturală și morală, iar peste tot dialog, dialogul ca expresie a ființei umane, libere, nesubordonate nici unei structuri închise, abstracte, — acesta e universul romanului și al tradiției românești. Dar e totodată universul terminologic al criticului, și este mai ales limbajul filosofului Bahtin.

4. M. BAHTIN — FILOSOF. E necesar, deci, să vorbim despre filosof, să vedem în lucrările sale, cum spune prefațatorul francez al acestui volum — „une oeuvre importante, qui est peut-être la seule entreprise philosophique originale de la Russie post-révolutionnaire"[23]. „Singura" e poate riscant s-o numim, neîndoielnic e însă faptul că avem a face cu o filosofie „originală". „Issue — scrie același comentator — d'une réflexion méthodologique sur les sciences humaines et en particulier celle du langage, la pensée de Bakhtine s'inscrit par là dans le mouvement général de la philosophie européenne de son temps." Într-adevăr, gîndirea lui Bahtin se naște din reflecțiunea asupra științelor umaniste și limbajului, dar nu se înscrie „în mișcarea generală a filosofiei europene din timpul său", ci se constituie mai curînd în opoziție cu toate orientările estetico-filosofice contemporane: cu filosofia limbii, cu stilistica, sociologia, cu filosofia pozitivistă și totodată cu tendințele neoreligioase ale veacului, mai mult, cu tot cursul cugetării europene de după Renaștere. Sugestii, desigur, i-au venit din varii concepții și discipline, care la rîndul lor se

---

[23] M. Aucouturier, *op. cit.*, p. 11. De asemenea, D. Zatonski (*Op. cit.*, p. 263—264) îl integrează pe Bahtin în pleiada marilor savanți ruși ca A. Veselovski, V. Jirmunski, D. Lihaciov; dar se distinge și de ei prin tendința spre generalizare filosofică", prin „reflecția teoretică" și prin „originalitatea gîndirii".

lasă azi fecundate de idei bahtiniene[30], diversele elemente se unesc însă într-un model filosofic inedit, solitar printre sistemele speculative moderne.

Conceptul său central este dialogul, o supracategorie cu valoare totodată estetică, etică și cognitivă: mai întîi, dialogic e limbajul romanului dostoevskian, apoi romanul în genere, iar mai tîrziu orice text poetic, deci toate genurile; dialogică e conștiința umană, ea trăiește la frontiera cu o altă conștiință, dialogică e cultura universală (textele dialoghează peste veacuri), dialogică sau ambivalentă e viața naturii înseși (în Rabelais...). Ni se vorbește despre o „cunoaștere dialogică", specifică științelor umaniste, spre deosebire de „cunoașterea monologică" din științele exacte. Debutînd prin a caracteriza specificul genului romanesc, dialogul devine, cu timpul, în concepția lui Bahtin, o cheie universală, capabilă să rezolve nu numai problemele culturii, ci și structurile cosmosului. „Dialogul" este expresia unui cogito profund și original, propriu personalității intelectuale a lui M. Bahtin, mult mai complexă decît aceea pe care o căutăm în criticul Bahtin. Inițial, „romanul polifonic", „cuvîntul dialogic" îi apar criticului ca forma specială în care se manifestă umanismul lui Dostoevski, formulat polemic în raport cu filosofiile secolului al XIX-lea: cu teoriile psihologice, morale, cu pozitivismul, materialismul mecanicist (incluzînd aici și socialismul, eronat înțeles, precum se știe, de către Dostoevski). Tendințe ce prevedeau o determinare materială, o „reificare" a omului, combătută de către Dostoevski atît în publicistica sa, cît și în proză. Or, Bahtin, la rîndul său, e preocupat să dezvăluie „sensul formei artistice", „care eliberează omul și învinge procesul reificării". El remarcă

[30] Bahtin ar fi printre primii care substituie „decupajului textual static" un model unde structura literară nu este dată dinainte, ci se elaborează prin raportare la altă structură. „Această dinamizare a structuralismului nu e posibilă decît pornind de la concepția cuvîntului literar nu ca sens fix", ci ca „încrucișare de suprafețe textuale, ca un dialog între mai multe scrieturi" (J. Kristeva, *op. cit.*, p. 439). Problema intertextualității e bine dezvoltată de Tz. Todorov în: *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 95—117. R. Jakobson preia ideea dialogismului (în *Essais de linguistique générale*, 1963, cu referințe la lucrarea semnată de Voloșinov).

„independența, libertatea interioară, lipsa de precizie și de finitate" a eroului dostoevskian : „Eroul nu este pentru autor un «el» sau un «eu» ci un «tu» cu valoare plenară, adică «eul» altui individ cu drepturi depline («tu ești»)". O voce profund morală, „vocea criticului"[31] se insinuează în discursul scriitorului (înțeles astfel aproape numai de Bahtin) și care izbucnește adesea în fraze patetice : „Dostoevski, la fel ca Prometeul lui Goethe, nu creează sclavi muți (cum face Zeus) ci oameni liberi, capabili să stea alături de creatorul lor, să-l contrazică și chiar să i se pună împotrivă" ; pentru scriitorul rus „totul în viață constituie un dialog, adică o controversă" ; „Totul este doar un mijloc, în timp ce scopul este dialogul". Din „excesele" lui Bahtin se desprinde un mesaj care merită să fie aprehendat. Critica sa e o metacritică, un discurs filosofico-moral desfășurat în vecinătatea operei literare. Un discurs despre om înțeles ca libertate[32], iar libertatea înțeleasă ca manifestare în dialog. Dialoghez, deci exist — iată dictonul potrivit gîndirii lui Bahtin. Dealtfel, îl formulează Bahtin însuși, doar că i-l atribuie lui Dostoevski, cum îl va atribui mai tîrziu romanului în genere, culturii carnavalești sau lui Rabelais : „A fi înseamnă a veni în contact dialogic. Cînd dialogul ia sfîrșit, sfîrșește totul" ; „O singură voce nu duce la un sfîrșit și nu rezolvă nimic. Minimumul de viață, minimumul de existență îl oferă dialogul". Să reținem : conștiința umană e liberă de determinări exterioare : mediu, instinct, natură. Asupra acestei ecuații Bahtin va reveni. Se poate observa, mai mult, o profundă modificare a gîndirii bahtiniene de la prima lucrare (ne referim la Problemele operei lui Dostoevski, în care apar germenii filozofiei sale) la marea construcție speculativă, nu numai critică, ridicată în marginea operei lui Rabelais.

În prima fază avem o concepție abstractă despre libertate și despre dialog. Personajele lui Dostoevski sînt văzute ca rea-

---

[31] Termenul e preluat din : Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, 1975, unde se vorbește, într-un capitol, despre *Vocile criticii : „vocea criticului ni se pare a fi o «absență»*, aptă să fie convertită într-o «prezență identificabilă», mediată de actul reflexiv al lecturii" (p. 9).

[32] Definiția omului la Dostoevski e tot astfel interpretată și de M. Aucouturier : omul nu e închis într-o rețea de determinații (ale naturii umane, ale tipului social sau ale caracterului psihologic), ci e postulat ca „un tu", „une liberté" (*op. cit.*, p. 14).

lități ideologice distincte sau conștiințe ce se manifestă „în sfera ideilor": ideea creștină, filozofia inchizitorului medieval, idei moderne, pozitivismul, materialismului, ateismul, idei nietzscheene avant la lettre. Conștiințele aflate în sfera ideilor conversează, dialoghează și ele nu sînt afectate în nici un chip de mediu, natură, de materia în care se întruchipează personajele. Acesta, se înțelege, este Dostoevski în interpretarea lui Bahtin, mai bine zis acesta e Bahtin, așa cum se reflectă el în Dostoevski. „Nu devenirea, ci coexistența și interacțiunea" alcătuiau „categoria fundamentală" a viziunii artistice dostoevskiene. „Scriitorul a văzut și a conceput universul său cu precădere în spațiu, nu în timp. De aici și profunda sa atracție pentru forma dramatică". La Goethe totul ar fi văzut în devenire. La Dostoevski, invers, sînt văzute „înseși etapele în simultaneitatea lor... A înțelege lumea înseamnă pentru el a concepe toate conținuturile ei ca simultane și a le dibui corelațiile în secțiunea unui moment." Imaginea prin care se poate defini universul dostoevskian ar fi Biserica „privită ca punctul de contact al unor suflete necontopite, unde se vor întîlni și păcătoșii și cei fără de prihană"; sau imaginea lumii dantești, „unde pluralitatea de planuri trece în eternitate, unde viețuiesc pocăiți și nepocăiți, osîndiți și mîntuiți".

Spiritul se manifestă într-un spațiu metafizic, transcendent, liber față de existența concretă și mobilă a materiei sau a naturii. Mișcarea, devenirea sînt excluse din acest tablou, cum exclusă este unitatea fenomenelor aflate în dialog.

*

* *

Aceste categorii, mișcarea, transformarea, unitatea, devin, în schimb, fundamentale în viziunea carnavalescă și în cea rabelaisiană asupra existenței. Iar dialogul static, dostoevskian, va fi înlocuit treptat cu termenul de ambivalență, în care trebuie să vedem un dialog mai nuanțat, asociind unitatea și opoziția, identitatea și transformarea, cuprinzînd în jocul său de semnificații nu doar individul uman liber, ci umanitatea în genere, mai mult, universul întreg într-o liberă manifestare și devenire. Altfel spus, de la o meditație cam generală și abstractă despre om,

privit ca libertate spirituală pură, Bahtin trece acum la o filosofie în care valoarea centrală este dinamismul vieții, refractară sistemelor închise, metafizice, „verticale". Sînt numeroase în opera sa intervențiile și digresiunile subiective, replicile incisive, adresate ierarhiilor osificate, structurilor ideologice încremenite, care înlănțuie șuvoiul viu al existenței concrete, neintegrabilă în categoriile etice abstracte de „bine" și „rău". Iată un fragment din Discursul în roman, unul dintre eseurile în care se produce trecerea și medierea între cele două viziuni filozofice bahtiniene: „Ce e acela un picaro. Lazzarillo, Gil Blas ș.a.? Criminal sau om cinstit, bun sau rău, laș sau îndrăzneț? Se poate vorbi despre merite, crime, fapte eroice, care creează și definesc fizionomia lui? El se află în afara apărării și acuzării, în afara elogiului sau demascării, el nu știe nici de pocăință, nici de autojustificare, el nu se raportează la nici o normă, la nici un imperativ sau ideal, el nu e unitar și nu e consecvent cu sistemele retorice existente despre personalitate. Omul este aici eliberat parcă de toate lanțurile acestor sisteme convenționale; nedefinindu-se și nedesăvîrșindu-se în cadrul lor, el își rîde de ele..." „Se declară o ruptură categorică între om și situația lui exterioară: rang, demnitate, clasă socială... Eroul romanului picaresc... nu e credincios nimănui, el trădează totul — dar cu atît mai mult își e credincios sieși, atitudinii sale sceptice și antipatetice..." Iată un discurs moral de tip vitalist, dar, ne grăbim s-o spunem, fără nici o legătură, chiar opus, în esență, vitalismului nietzschean. Prezența unor motive similare, cum ar fi resentimentul față de toate dogmele abstracte instituite în antichitate, evul mediu și epoca modernă, apoi o preferință pentru creația populară primitivă, cînd sferele existenței sociale nu se scindaseră, cînd cultura nu se particularizase, ci era integrată în viață, formînd un tot, un întreg al existenței vii, libere, mobile, indivizibile, toate acestea se explică prin izvoare comune, interpretate însă diferit de Bahtin în raport cu Nietzsche, teoria „supraomului" fiind plasată de criticul sovietic în categoria filosofiilor moderne, închise, monologice, rupte de sistemul dialogic, colectiv și universal, al existenței umane. Deși se entuziasmase și se delectase în tinerețe cu filosofia germană modernă, izvoarele concepției lui Bahtin se află mai curînd în Goethe (contrapus mai înainte viziunii dostoevski-

ene despre spaţiu, dar invocat adesea în Rabelais..., pentru înţelegerea profundă a culturii carnavaleşti), în filosofia Renaşterii şi a elenismului. Rabelais însuşi e pus în relaţie cu gîndirea renascentistă a unor Ficino, Pico de la Mirandolla, Pomponazzi, Bruno, Campanella, Patrizzi, cu teoria „sferei gînditoare" din textele hermetice, cu elemente din cosmologia antică şi din „misterele eleusine". Asemenea sugestii sînt corelate de Bahtin într-un sistem ideatic bine articulat, atribuit, conform manierei sale de lucru, carnavalului ca fenomen cultural-artistic, şi lui Rabelais, exponentul perfect al acestei „culturi carnavaleşti".

Ce înţelege Bahtin prin „carnaval" sau „cultura populară a rîsului", unde îi află originile, cum îi stabileşte semnificaţiile? Termenul are, în cariera sa, o mică istorie care merită să fie menţionată. Biografii lui ne spun că Bahtin manifestase de timpuriu o mare curiozitate pentru fenomene de tip carnavalesc. În anii '20 el frecventa un cerc de prieteni şi scriitori, înzestraţi cu o stranie psihologie, promotori ai unui spirit liber, oarecum chiar libertin, în gîndire şi comportament. Între ei se aflau poetul Kliuev, criticul L. V. Pumpianski, poetul improvizator (tip commedia dell' arte) B. M. Zubakin, prozatorul „cum pe nedrept uitat" K. K. Vaghinov. „Atmosfera de carnaval", specifică acestui cerc de oameni, a fost reflectată în opera lor: în romanele lui Vaghinov, Cîntecul ţapului (1928), Lucrări şi zile din viaţa lui Svistonov (1929) sau în volumul de versuri Ursul pe bulevard (1928) de B. M. Zubakin [33].

Din 1929 pînă în 1936, Bahtin locuieşte în oraşul Kustanaia, la graniţa Siberiei cu Kazahstanul, iar în continuare predă literatura universală, timp de un an, la Saransk, capitala R.S.S.A. Mordvine. Regiuni în care sînt specifice amestecul de populaţii, mentalităţi, eterogenia lingvistică şi culturală de tip helenistic. Aici elaborează Bahtin Discursul în roman, unde dezvoltă ideea plurilingvismului şi unde întîlnim referinţe la opere de gen carnavalesc. Dar „cultura populară a rîsului" e tratată sistematic mai întîi în studiul despre Formele timpului şi ale cronotopului în roman. Cronotopul exista ca termen în fizică, pentru definirea teoriei relativităţii (Einstein), şi în biologie. Pe Bahtin l-au mai inspirat categoriile transcendentale de timp-spaţiu din filo-

[33] V. Kojinov, S. Konkin, *op. cit.*, p. 7.

sofia lui Kant. În fine, termenul e adoptat aici cu sens metaforic, pentru a defini imaginea spaţio-temporală prin care e reprezentat omul în literatură. Dar analizînd diferiţii cronotopi constituiţi în varii forme romaneşti, atenţia lui Bahtin e concentrată „în aceste eseuri de poetică istorică" asupra conceptelor de devenire, unitate, identitate, dimensiuni nu absente, dar neîncorporate concepţiei sale, aşa cum fusese formulată în primele studii (Problemele operei lui Dostoevski). În romanul grec sau „sofistic", de pildă, avem un „timp al aventurii": între două momente reale (întîlnirea celor doi eroi şi regăsirea lor în final) „se scurge timpul aventurii, total aistoric, nelegat de timpul fizic, biologic..." Eroii se află identici în final: aceeaşi pasiune, vîrstă, psihologie. Avem un timp abstract, căruia îi corespunde un spaţiu tot abstract: Legătura între spaţiu şi timp este, aici, mecanică, tehnică, nu organică": ţări străine, mări, drumuri, dar nu contează care ţară, care mare, ce drum etc., ele fiind lipsite de orice determinaţie. „Cronotopul romanului grec — este cel mai abstract din numeroşii cronotopi romaneşti şi cel mai static. Omul şi lumea sînt în el absolut definitivate şi nemişcate". Atragem atenţia asupra termenilor: abstract, static, nemişcat, definitivat, care se aplică unor viziuni dezavuate de Bahtin în acest moment din evoluţia gîndirii sale, încît propoziţiile următoare trebuie privite ca un reproş, în ordine filosofică: „Nu există aici nici un fel de potenţe de devenire, creştere, schimbare... Se afirmă numai tot ce a fost de la început. Timpul aventurii nu lasă urme."

Alt tip de cronotop ni se relevă în romanele lui Apuleius şi Petronius (Măgarul de aur, respectiv Satiriconul). Drumul vieţii lui Lucius din romanul lui Apuleius e dat sub aspectul metamorfozei: eroul e transformat în măgar, apoi e readus, dar pe alt plan, superior, la starea de om. Aşadar, avem, la Apuleius, o „reprezentare a întregului vieţii omeneşti": dar n-avem încă o „devenire în sens strict", ci numai o criză şi o renaştere. Totuşi „lanţul aventurii" devine mai activ, schimbă eroul şi destinul său. Ca urmare, „dispare abstracţiunea" proprie timpului din romanul grec. Sîntem însă departe de un timp şi o devenire autentică: omul e încă „izolat, privat, particular"; destinul său nu se leagă de mediul exterior şi nu-l influenţează, mediul rămînînd neschimbat. „Metamorfoza are un caracter particular, necre-

ator." Să reamintim că la Dostoevski Bahtin elogia libertatea conștiinței umane față de natură și de mediu: aici caută relația dintre individ și mediul exterior, adică dintre om și natură. Caută, de asemenea, „timpul istoric, continuu, cu contradicții, modificări", și e nesatisfăcut de „timpul cotidian", „rupt de unitate și integritate", reflectat în romanul lui Apuleius. În chip straniu apreciază cronotopul din epopeea clasică (trecută în alte studii printre genurile „oficiale", refractare romanului). La Homer, eroii „rîd, plîng în gura mare. Viața e toată în exterior. Nu există exterior și interior, omul e întreg în totul" (adică în mediu — n.n.). În fine, se mai vorbește despre plinătatea timpului, de origine folclorică, pierdută însă în romanul grec. Toate aceste dimensiuni ale existenței: devenire, unitate, plinătate, sînt ilustrate exemplar în romanul lui Rabelais. Dealtfel, tot studiul e constituit în jurul a două capitole centrale: Cronotopul rabelaisian și Bazele folclorice ale cronotopului rabelaisian.

*

* * *

Aceste capitole cuprind, in nuce, toată problematica monografiei François Rabelais și cultura populară în evul mediu și în Renaștere. Întîlnim aici prima caracterizare a „culturii populare a rîsului", derivată din concepția folclorului arhaic, în care Bahtin descoperă un cronotop ideal, imaginat în „procesul muncilor agricole". Timpul, în folclor, e „colectiv", „timpul creșterii productive", el „se măsoară și se diferențiază numai în funcție de evenimentele colective". Avem, de fapt, „un singur eveniment, al vieții magnifice (a omului și naturii împreună) care se dezvăluie în diferitele sale laturi și momente, la fel de necesare și de semnificative". Nimic abstract pe de o parte, nimic izolat, rupt de întreg, pe de altă parte. Mișcarea și metamorfoza nu suprimă unitatea fenomenelor, fiecare eveniment e pătruns de prezența și necesitatea întregului. Moartea însăși e înțeleasă ca semănare și e urmată de renaștere; de aceea plînsul și rîsul aveau aici același „sens ritual": rîsul însoțea fenomenul morții, privită totodată ca naștere, iar nu ca final al existenței. Din acest „complex arhaic" se desprind însă în epoca sclavagistă „seriile individuale", care dau naștere culturilor oficiale, privilegiate,

stilurilor „înalte", „serioase", epopeea, tragedia etc. Rîsul, „aspectul hilar" al divinității, al omului și al vieții, nu se mai bucură de aceleași drepturi cu „aspectul serios", e înlăturat din „cultura oficială", devenind în schimb expresia concepției populare, manifestată în forma saturnaliilor și a carnavalurilor medievale. Sărbătorile carnavalești aveau, la rîndul lor, un „conținut filosofic" esențial și profund. Spre deosebire de festivitățile oficiale, carnavalul „celebra eliberare temporară a omului de sub puterea adevărului dominant..., suspendarea tuturor relațiilor, privilegiilor, normelor și interdicțiilor ierarhice. Carnavalul era adevărata sărbătoare a timpului, sărbătoarea devenirii, a schimbărilor și înnoirilor, ostilă eternizării, împlinirii și sfîrșitului. El privea către un viitor mereu deschis". Cultura închisă, oficială, era parodiată în limbajul carnavalesc, care se distinge prin logica „originală" a „inversului" („à l'envers")[34], a valorilor răsturnate: bufonul, nebunul, regele pentru rîs („roi pour rire") „înjoseau" valorile serioase, încremenite, arătîndu-le fața precară și caducă, le nimiceau pentru a le reînnoi. Dar parodia și rîsul carnavalesc nu trebuie confundate cu rîsul pur negativ al modernilor, „o manifestare străină culturii populare". Rîsul carnavalesc este ambivalent, „neagă și afirmă totodată", „îngroapă și regenerează". Rîsul „pur satiric" al timpurilor moderne e distructiv, el se plasează în afara fenomenului ridiculizat; în schimb, „rîsul ambivalent" al poporului exprimă punctul de vedere „al întregii lumi în devenire, incluzînd și pe cel ce rîde". Ambivalența presupune așadar un dialog între fenomenul persiflat și cel ce persiflează: fenomenul ridiculizat, de obicei rupt de viață, abstractizat sau izolat, e readus în planul concret al existenței unitare, unde toate lucrurile sînt egale ca semnificație și valoare. „Cultura populară a rîsului" se întemeiază pe o modalitate, un canon sau o metodă de creație, numită metoda „realismului grotesc", a cărui primă trăsătură este „degradarea": ceea ce e sublim, spiritual, ideal, abstract, e strămutat „în planul material-corporal, în planul pămîntului și al trupului, indisolubil legate între ele". Apoi corpul e surprins în mișcare și transformare, „înainte ca

[34] Viaceslav V. Ivanov, *Însemnări despre structura și funcțiile imaginii carnavalești*, în vol.: *Probleme de poetică și istorie literară*, Saransk, 1973, p. 37—38.

metamorfoza să se fi desăvîrșit, în stadiul morții și al nașterii, al dezvoltării și al devenirii. Raportul cu timpul și cu devenirea este o trăsătură constitutivă (determinantă) necesară a imaginii grotești. O alta e ambivalența... aici se dau (ori se schițează) într-o formă sau alta cei doi poli ai transformării — vechiul și noul, ceea ce moare și ceea ce se naște, începutul și sfîrșitul metamorfozei". Așa se explică frecvența unor imagini ca: graviditatea, cuplarea erotică, actul nașterii, actul creșterii fizice, bătrînețea, descompunerea trupului, dezmembrarea lui etc. Astfel, femeile gravide zugrăvite pe „teracotele de Kerci" semnifică, pentru Bahtin, „neîmplinirea" însăși. Similare sînt imaginile corporale din proza lui Rabelais: dimensiunile lor neobișnuite, prezentarea lor în momente dinamice, ca nașterea lui Pantagruel, actele sexuale violente, mîncarea, băutura, defecarea, urinarea. Sînt deschise aici toate orificiile prin care corpul omului comunică efectiv cu universul. Corpul grotesc nu e, astfel, un corp, ci o „bicorporalitate", un dialog între corpul uman și cel colectiv sau universal, un dialog cu cîteva virtuți în plus față de cel pe care Bahtin l-a descifrat în opera lui Dostoevski. Un dialog ce exclude orice sistem închis, el fiind prin excelență antisistemic. Singurul sistem admis este cel al existenței concrete (de unde și nuanța vitalistă), dar înăuntrul ei totul e în mișcare, în opoziții, mai corect spus, în dialog. Așadar, dialogul static, „vertical", descoperit în opera lui Dostoevski, se transformă într-un dialog „orizontal", specific imaginii carnavalești care tinde să cuprindă într-o „unitate contradictorie" cei „doi poli ai devenirii": naștere — moarte, tinerețe — bătrînețe, susul — josul, cerul — pămîntul, fața — spatele, lauda — ocara, seriosul — hilarul. Bufonul e declarat rege, apoi e ridiculizat; uriașul se însoțește cu piticul; bărbații se îmbracă în haine femeiești și invers, măscăriciul în veșmintele episcopului etc. E desființat astfel tabloul valorilor medievale, e biruită „distanța ierarhică dintre fenomene", e reunit ceea ce era disparat și izolat, sînt șterse „demarcațiile false dintre lucruri", întreaga diversitate a lumii e transferată „într-un singur plan orizontal", acela al devenirii libere a cosmosului. Libertatea eroului dostoevskian, opusă materiei și determinării naturale (replică pozitivismului și materialismului mecanicist) devine o libertate a omului și a materiei luate împreună, altfel spus, a existenței înseși în mani-

festare, neîngrădită de nici o oprelişte. O libertate supremă unde omul nu se teme nici de idei abstracte, nici de instituţii opresive, nici de alţii, nici de sine, mai mult, nici de moarte sau dispariţie. Căci, în realismul grotesc, de pildă la Rabelais, moartea e văzută „în seria neîntreruptă a vieţii omeneşti dinamice", ea nu distruge logica acestei vieţi, ci „e făcută din acelaşi aluat ca şi viaţa însăşi", care o înglobează şi „care triumfă totdeauna". O libertate în care omul se simte el însuşi, întreg, şi în ce există şi în ce nu există încă, şi în ceea ce piere, dar şi în ceea ce renaşte. E firesc atunci ca Bahtin să afirme că opera lui Rabelais „este cea mai neînfricată operă a literaturii universale", întrucît „în întregul lumii şi al poporului nu este loc pentru frică ; frica nu poate să pătrundă decît în partea desprinsă de întreg, în veriga muribundă, ruptă de veriga ce se naşte. Întregul poporului şi al lumii manifestă o voioşie şi o neînfricare triumfală", care învinge însăşi „groaza" şi „teroarea" cosmică. Iată modelul perfect al relaţiei dintre om şi univers, care s-ar putea exprima pe scurt cu formula elină „ken kai pan" sau cu echivalentul goetheean al acesteia : „Eins und Alles", adică „unul şi totul", ecuaţii de care Bahtin nu era deloc străin. Din poezia cu acelaşi titlu (Eins und Alles) a lui Goethe el citează drept moto la capitolul VI din François Rabelais... următoarele versuri : „Veşnicia freamătă-n tot locul / Totul către nefiinţă tinde / La fiinţă să ia parte".

Devin acum inteligibile masivele discriminări operate de Bahtin în corpul culturii europene : de o parte romanul cu vocaţia sa dialogică, vitalistă, democratică, de cealaltă parte speciile consacrate, „seria literară" cultă, „oficială", închisă într-o suită de monologuri ; de o parte carnavalul, Rabelais şi Renaşterea, de cealaltă parte evul mediu dualist şi dogmatic, alături (ciudat, nu ?) de filosofia şi literatura modernă, individualistă şi monovalentă. Ambele epoci, medievală şi modernă, se dovedesc deficitare din unghiul ambivalenţei carnavaleşti : spiritul medieval se refugiază într-o abstracţiune, în valori transcendente, care refuză dialogul cu existenţa concretă ; spiritul modern se închide în individ şi exclude dialogul cu viaţa colectivă şi universală. Dacă eschatologismul medieval pare corect plasat în opoziţie cu gîndirea renascentistă, rămînem descumpăniţi cînd Bahtin trece în rîndul culturii „oficiale" toate curentele moderne filosofice şi

literare, pe care le ştiam izvorîte din înseşi elaborările intelectuale şi din formele deschise, „libere", ale Renaşterii[35]. Să nu uităm însă că modelul rabelaisian şi carnavalesc nu admite o negaţie pură, ci o infirmare completată de o afirmare sau înnoire, echivalentă cu readucerea fenomenului dezrădăcinat la dialog. „Realismul grotesc" din „cultura populară a rîsului" şi din proza lui Rabelais, contrazice „canonul" literaturii şi artelor plastice din Grecia clasică, reluat de clasicismul francez şi, cum afirmă Bahtin, de toată literatura modernă („seria individuală") tocmai pentru că acest „canon" exclude comunicarea. În viziune „clasică", omul şi „corpul uman" e rupt de corpul universal, e rotunjit, închis, imuabil: „Se renunţă la toate protuberanţele şi excrescenţele trupului, se nivelează toate proeminenţele... se închid toate orificiile... Artistul ascunde, tăinuieşte natura mereu schimbătoare a trupului; el evită zămislirea, sarcina, naşterea..." În fine, din unghiul canonului clasic, trupul grotesc „pare urît, hidos, diform". Aşa se explică lipsa de receptivitate a posterităţii faţă de opera lui Rabelais, interpretată cînd ca o expresie literară vulgară, cînd ca o aspră critică a societăţii din vremea autorului etc. În realitate, imaginile lui Rabelais nu sînt vulgare decît privite îngust, prin „estetica frumosului", şi nu sînt niciodată total negative: dacă degradează ideile oficiale medievale şi le supun rîsului carnavalesc, o fac pentru a le readuce în planul orizontal, ambivalent, al existenţei autentice. La fel se poate vorbi despre raportul realismului grotesc şi rîsului carnavalesc („rîs existenţial") cu valorile estetice şi ideologice ale modernităţii. Rezerva manifestată faţă de ele nu înseamnă o negare, ci o chemare la dialogul cu existenţa infinită, mobilă, a universului. Personajul romantic, byronian, denotă un eroism şi o libertate „supramaterială" opusă comunităţii umane (la Rabelais, scrie Bahtin, „nu există aspectul individual, interior al vieţii", omul e „total în afară"). Însăşi filosofia hegeliană, în care nu

[35] D. Hayman observă, nu fără obiecţii, că Bahtin ridică dialogicul „pe un piedestal". În consecinţă e înclinat să neglijeze faptul că înseşi speciile „culte" sînt tot de origine populară şi expediază genul „monologic" în purgatoriul literaturii „oficiale". Or, în realitate, „forma închisă e la fel de veche şi de naturală ca şi forma deschisă" (*Au-delà de Bakhtine*, „Poétique", nr. 13, 1973).

lipsește ideea de schimbare, devenire, se află totuși închisă în spiritul absolut, rămîne o „dialectică monologică". Și mai puțin se poate atașa spiritului carnavalesc „supraomul" nietzschean, cu „superioritatea" lui, cu puterea și dorința lui de „victorie asupra altuia". Pentru Bahtin a învinge înseamnă a opri mișcarea, dialogul, deci viața („Dialogul e minimum de viață...") încît „voința de putere" asupra omului este înlocuită cu voința de dialog. Pentru om, scrie Bahtin undeva, „nimic nu poate fi mai înspăimîntător decît absența răspunsului" și deci a dialogului. Din această perspectivă, „supraomul", la fel ca eroul romantic, nu dialoghează, ci monologhează. Iar avertismentul pe care i-l adresează Bahtin nu constă în altceva decît într-o invitație la dialog. Nu ne va surprinde să întîlnim într-unul din ultimele sale eseuri o aplicare mai nuanțată la literatură a concepției filosofice din Rabelais... despre existsența totului în unul și a unului în tot. Înțelegerea dintre popoare și nații, de-a lungul veacurilor și mileniilor, scrie Bahtin, asigură o unitate complexă a întregii omeniri, a tuturor culturilor și literaturilor. Ceea ce nu se poate percepe decît din perspectiva „timpului cel mare", adică timpul existenței nelimitate a umanității și a universului. Multe idei, atitudini estetice se explică, în schimb, prin autosituarea lor într-un „timp mic", timpul individual, al momentelor istorice, al curentelor literare izolate: de pildă, opoziția dintre „nou" și „vechi" din poetica modernă. „Nucleul esențial" al literaturii, frumosul, „se află dincolo de asemenea distincții, ca și binele sau adevărul". În aceleași „rame strîmte" ale „timpului mic" poate fi înțeleasă acea „caracteristică raportare la contemporaneitate": „să nu rămîi în urmă, s-o iei înainte", dicton avangardist, inacceptabil într-o concepție despre „unitatea dialogică" a lumii. „Nu există nici primul și nici ultimul cuvînt, contextul dialogic nu cunoaște granițe (el trimite în trecutul nelimitat, ca și în viitorul nelimitat)". Chiar sensuri vechi, născute în dialogul veacurilor trecute nu devin niciodată stabile (încheiate odată pentru totdeauna), ele se vor schimba mereu, înnoindu-se, în procesul dezvoltării următoare și viitoare a dialogului. În orice moment din evoluția culturii există „mase" imense, nelimitate de sensuri uitate, dar în anumite situații ele vor fi rememorate și reînviate într-un nou context. „Nu există nimic absolut mort:

orice sens va avea, în timpul mare, sărbătoarea renașterii sale." Altfel spus, nimic vechi nu piere, nimic nou nu apare izolat, prin anularea fenomenului anterior. Veche sau nouă, o operă trăiește în tot organismul cultural prin jocul dialogului universal și neîntrerupt dintre lucruri și semnificații. Avem astfel o asumare nuanțată și în fond integrală a tuturor valorilor culturale și morale ale istoriei. Rămîne de realizat în cercetările viitoare un acord mai deplin între viziunea inedită a esteticianului și „seria literară" (mai ales literatura modernă europeană) care, fiind domeniul fanteziei, e prin excelență expresia libertății umane și nicidecum a limitatelor ideologii „oficiale".

Moștenirea critică și filosofică a lui Bahtin pretinde, ca orice operă originală, să-i acceptăm premisele și sistemul de referință, ca astfel s-o înțelegem și s-o integrăm apoi în sfera noastră de semnificații. Vom vedea atunci că în preferințele și disocierile lui uneori înguste se relevă un ideal profund democratic, răsărit din adîncul unei conștiințe generoase, dispusă să reflecte în sine toată umanitatea, atît în întregul, cît și în diversitatea ei.

MARIAN VASILE

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PROBLEMA CONȚINUTULUI, A MATERIALULUI ȘI A FORMEI ÎN CREAȚIA LITERARĂ

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lucrarea de față este o încercare de analiză metodologică a principalelor concepte și probleme ale poeticii pe baza esteticii sistematice generale.

Punctul de plecare al cercetării noastre l-au constituit unele lucrări rusești de poetică ale căror principii fundamentale le supunem, în primele capitole, unei examinări critice ; nu ne vom opri însă și nici nu vom face aprecieri asupra unor orientări și asupra unor lucrări în ansamblul lor și în determinarea lor istorică : pentru noi, pe primul plan se află doar importanța pur sistematică a principalelor concepte și poziții. În atenția noastră nu intră nici considerațiile, indiferent de natura lor, despre lucrările de poetică cu caracter istoric ori informativ : în studiile care își propun obiective pur sistematice, unde numai principiile și demonstrațiile teoretice pot constitui valori semnificative, ele nu sînt întotdeauna oportune. Am eliminat din lucrarea noastră balastul citatelor și trimiterilor, care îndeobște nu au o semnificație metodologică directă în cercetările fără caracter istoric, fiind cu totul de prisos într-o lucrare concisă, cu caracter sistematic : cititorul competent nu are nevoie de ele, iar cititorului incompetent nu-i sînt de nici un folos.

I

ȘTIINȚA ARTEI ȘI ESTETICA GENERALĂ

În Rusia, se desfășoară în prezent o muncă extrem de serioasă și rodnică în domeniul științei artei. În ultimii ani, literatura științifică rusă s-a îmbogățit cu lucrări valoroase de teoria artei, îndeosebi în domeniul poeticii. Se poate chiar vorbi despre o oarecare înflorire a științei artei în Rusia, mai cu seamă în comparație cu perioada precedentă, cînd domeniul artei era refugiul principal al multor cercetători a căror vorbărie era lipsită de simțul răspunderii față de știință, dar pretindea a avea profunzime în cugetare : toate acele idei și considerații care treceau drept profunde și esențialmente fructuoase, dar care nu puteau fi incluse în nici o știință, adică, în general, nu-și puteau găsi loc în unitatea obiectivă a cunoașterii, așa-numitele „revelații rătăcitoare", erau de obicei expuse într-o ordine întîmplătoare, referitor la artă în general ori la cutare sau cutare operă. Gîndirea estetizantă, cvasiștiințifică, autointitulîndu-se uneori — dintr-o confuzie — filosofică, s-a atașat totdeauna de artă, simțindu-se înrudită cu ea prin legături de sînge, deși nu întru totul legitime.

Acum situația e pe cale de a se schimba : drepturile exclusive ale gîndirii științifice în domeniul studierii artei sînt recunoscute de cercuri tot mai largi ; se poate vorbi chiar de o altă extremă — de moda scientismului, de erudiția superficială, de tonul savant prematur, dar sigur de sine, acolo unde vremea adevăratei științe n-a venit încă, deoarece tendința de a construi o știință cu orice preț și cît mai repede posibil duce adesea la scăderea maximă a nivelului problematicii, la sărăcirea obiectului supus studiului și chiar la substituirea acestui obiect — în cazul nostru, creația artistică — prin cu totul altceva. După cum vom vedea mai departe, nici poetica rusă — aflată

abia la începuturile ei — n-a izbutit întotdeauna să evite această extremă. A edifica o știință, într-un domeniu sau altul al *creației culturale*, păstrînd întreaga *complexitate, plenitudine și specificitate a obiectului*, este o îndeletnicire dintre cele mai dificile.

Deși importanța lucrărilor rusești de poetică apărute în ultima vreme este neîndoielnică, poziția științifică generală pe care se situează majoritatea acestor lucrări nu poate fi recunoscută ca fiind pe deplin justă și satisfăcătoare. Aceasta se referă îndeosebi la lucrările reprezentanților așa-numitei metode formale sau morfologice, dar se extinde, de asemenea, și asupra unor studii care nu acceptă această metodă în întregime, avînd însă unele premise comune : în acest sens putem cita remarcabilele lucrări ale profesorului V. M. Jirmunski.

Poziția științifică nesatisfăcătoare a acestor lucrări de poetică este condiționată în ultimă instanță de atitudinea eronată (sau în cel mai bun caz confuză în privința metodei) a poeticii concepute de ele față de estetica generală, sistematico-filosofică. Atitudinea negativă față de estetica generală, refuzul principial al rolului de îndrumător al acesteia este păcatul general al științei despre artă, în toate domeniile ei, păcat pe care îl săvîrșește încă din fașă. Știința despre artă este definită adesea prin antiteză cu o estetică filosofică complet neștiințifică. Tendința lucrărilor contemporane de poetică este aceea de a constitui un sistem de raționamente științifice despre o anumită artă — în cazul dat, despre cea literară — *independent de problemele esenței artei în general.*

Dacă prin problema esenței artei unii înțeleg metafizica artei, atunci, într-adevăr, va trebui să fim de acord cu faptul că știința este posibilă numai acolo unde cercetarea se face independent de asemenea probleme. Dar, din fericire, acum nu mai există prilejuri pentru o polemică serioasă cu metafizica, iar autonomia pe care poetica o pretinde capătă un alt înțeles, mai trist pentru ea, ce poate fi definit ca pretenție de a *crea o știință despre o anumită artă independent de cunoașterea și defini-*

rea sistematică a specificității esteticului în unitatea culturii umane.

De fapt, o asemenea pretenție este în genere irealizabilă : fără conceperea sistematică a esteticului — atît în ceea ce îl deosebește de elementul cognitiv și de cel etic, cît și în legătura lui cu acestea în unitatea culturii — nu se poate deosebi obiectul supus studiului poeticii — opera literară — din masa operelor verbale de alt gen ; desigur, această concepție sistematică este prezentată de fiecare dată de cercetător, dar într-un mod cu totul *necritic.*

Uneori sîntem încredințați că această concepție poate fi aflată nemijlocit în obiectul cercetării, că cel ce studiază teoria literaturii nu trebuie să se adreseze filosofiei sistematice pentru înțelegerea esteticului, pe care îl va afla în literatura însăși.

Într-adevăr, esteticul este, într-un fel, dat în însăși opera de artă — el nu este plăsmuit de filosof — dar numai filosofia sistematică, cu metodele ei, poate să înțeleagă în mod științific specificul esteticului, relația lui cu eticul și cognitivul, locul lui în ansamblul culturii umane și, în sfîrșit, limitele aplicării lui. Concepția esteticului nu poate fi extrasă pe cale intuitivă sau empirică din opera de artă : ea va fi naivă, subiectivă și labilă ; *pentru o autodefinire sigură și exactă îi este necesară o definire în corelație cu alte domenii în unitatea culturii umane.*

Nici o valoare culturală, nici un punct de vedere creator nu poate și nu trebuie să rămînă la nivelul unei simple prezențe, al unei factologii nude, de ordin psihologic ori istoric ; numai definirea sistematică în unitatea semantică a culturii depășește factologia valorii culturale. Autonomia artei se întemeiază și e garantată de implicarea ei în unitatea culturii, de faptul că ea ocupă în această unitate nu numai un *loc* aparte, dar și *necesar și indispensabil ;* în caz contrar, această autonomie ar fi pur și simplu ceva arbitrar, iar pe de altă parte s-ar putea impune artei orice altă finalitate și destinație, străine naturii ei factologice nude : ea nu ar avea ce obiecta, fiindcă natura nudă nu poate fi decît exploatată ; faptul și

specificul factologic pur nu au drept de vot ; pentru a-l obține, ele trebuie să devină *sens*, ceea ce e cu neputință fără implicarea în unitate, fără acceptarea legii unității : sensul izolat este o *contradictio in adjecto*. Deosebirea metodologică în domeniul studiului artei nu poate fi înlăturată prin crearea unei metode noi, una în plus, care să participe la conflictul general dintre metode, exploatînd în felul său factologia artei, ci numai pe calea fundamentării filosofice sistematice a faptului artistic și a specificului artei în unitatea culturii umane.

Poetica, lipsită de baza esteticii sistematico-filosofice, devine labilă și hazardată în însești temeiurile ei. *Poetica, definită sistematic, trebuie să fie estetica creației literare.* Această definire subliniază dependența ei de estetica generală.

Lipsa unei orientări estetice generale, sistematice și filosofice, lipsa unei priviri permanente, concepută metodic, asupra altor arte, *asupra unității artei — ca domeniu al culturii umane unitare* — duce poetica rusă contemporană [1] la o simplificare extremă a problemei științifice, la o abordare superficială și incompletă a obiectului de studiu : cercetarea este sigură doar atunci cînd se deplasează la periferia creației literare, cînd se dezice de toate problemele care scot arta la drumul cel mare al culturii umane și care nu pot fi rezolvate în afara unei largi orientări filosofice ; *poetica se ține scai de lingvistică*, temîndu-se să se depărteze mai mult de un pas (la majoritatea formaliștilor și la V. M. Jirmunski) ; ba uneori tinde să devină un sector al lingvisticii (la V. V. Vinogradov).

[1] Printre lucrările de poetică și metodologie a istoriei literare din ultima vreme există, desigur, unele care se situează, din punctul nostru de vedere, pe o poziție metodologică mai justă ; o atenție deosebită merită remarcabilul articol al lui A. A. Smirnov, *Puti i zadacii nauki o literature (Căile și sarcinile științei literare)*, „Literaturnaia mîsl", II, 1923. În continuare vom fi întru totul de acord cu multe dintre concluziile acestui articol.

Pentru poetică, precum și pentru orice estetică specială, unde, în afara principiilor general-estetice, trebuie avută în vedere și natura materialului (în cazul dat cel verbal), lingvistica este, desigur, necesară ca disciplină auxiliară ; dar aici ea începe să îndeplinească funcția de îndrumător, care nu i se cuvine defel, fiindcă această funcție, ar trebui să o îndeplinească estetica generală.

Fenomenul menționat este extrem de caracteristic științelor despre arte care se situează în opoziție cu estetica : în majoritatea cazurilor ele apreciază greșit importanța materialului în creația artistică, și această supraestimare a aspectului material este condiționată de anumite considerente principiale.

Cîndva a fost lansată lozinca devenită clasică : nu există artă în general, există doar arte particulare. Această teorie susținea de fapt primatul materialului în creația artistică, fiindcă tocmai materialul este elementul ce diferențiază artele, și — dacă el trece metodic în prim planul conștiinței esteticianului — izolează artele. Dar ce anume determină acest primat al materialului ? Este oare el justificat din punct de vedere metodologic ?

În tendința sa de a edifica o judecată științifică despre artă, independent de estetica filosofică generală, știința artelor socotește materialul ca fiind baza cea mai trainică a argumentării științifice : fiindcă orientarea către material creează o apropiere seducătoare de știința empirică pozitivă. Într-adevăr, cercetătorul de artă (și artistul) obține spațiul, masa, culoarea, sunetul din sectoarele respective ale științelor exacte, iar cuvîntul îl găsește în lingvistică. Astfel, pe terenul științei artelor se naște tendința *de a înțelege forma artistică, ca formă a unui material dat, nimic mai mult decît o combinație care are loc în cadrul materialului, conform specificului și legităților impuse de științele naturale și de lingvistică ;* aceasta ar imprima considerațiilor teoreticienilor artei să aibă un caracter științific, pozitiv, în anumite cazuri ele putînd fi demonstrate direct prin matematică.

Pe această cale, teoria artei ajunge la crearea unei *premise cu caracter estetic general* — justificată din punct

de vedere psihologic și istoric pe baza celor spuse de noi, dar care anevoie poate fi justificată și demonstrată în mod sistematic — pe care noi, dezvoltînd cele spuse mai sus, am putea-o formula astfel : *activitatea estetică este orientată asupra materialului, numai lui îi dă formă : forma cu semnificație estetică este forma materialului, conceput conform științelor naturale ori lingvisticii ; afirmațiile creatorilor, conform cărora opera lor reprezintă o valoare, e orientată spre lume, spre realitate, că se raportează la oameni, la relațiile sociale, la valori etice, religioase ș.a. nu sînt altceva decît niște metafore, pentru că, de fapt, artistului nu-i aparține decît materialul : spațiul fizico-matematic, masa, sunetul acusticii, cuvîntul lingvisticii, — și el, creatorul, nu poate să ocupe o poziție artistică decît în raport cu materialul dat, precis.*

Această premisă cu caracter estetic general, care, în mod declarat sau nu, stă la baza multor lucrări și orientări privind studiul diverselor arte, ne permite să vorbim despre o concepție estetică generală specială, admisă necritic, pe care noi o vom numi *estetica materială.*

Estetica materială constituie, chipurile, o ipoteză de lucru pentru orientările din teoria artei, care pretind că sînt independente de estetica generală ; pe această ipoteză se sprijină și formaliștii și V. M. Jirmunski, tocmai ea constituind premisa care îi unește [1].

Nu e de prisos să notăm aici că așa-numita metodă formală nu este cîtuși de puțin legată, nici din punct de vedere istoric, nici sistematic, de estetica formală (a lui Kant, Herbart ș.a., spre deosebire de estetica conținutului — a lui Schelling, Hegel ș.a.) și nu se află pe același făgaș cu ea, în plan estetic general, metoda formală trebuie definită ca o variantă — puțin simplistă și primitivă după părerea noastră — a esteticii materiale men-

---

[1] Această premisă, formulată de noi clar și categoric, capătă adesea forme mai atenuate ; o variantă caracteristică a lor este concepția lui V. M. Jirmunski care evidențiază *aspectul tematic ;* însă tema este introdusă de el doar ca *element al materialului* (semnificație a cuvîntului) ; în unele arte, al căror material nu conține acest element, tema lipsește.

ționate mai sus, a cărei istorie este istoria *Kunstwissenschaften* în lupta lor pentru autonomie față de filosofia sistematică.

În aprecierea lucrărilor de teorie a artelor este necesar să se delimiteze net această concepție generală a esteticii materiale, cu totul inacceptabilă — după cum sperăm să demonstrăm în continuare — de acele aserțiuni particulare, concrete, care pot totuși să aibă o importanță științifică, independent de concepția generală falsă, e drept, numai în acel domeniu în care creația artistică este condiționată de natura materialului respectiv [1].

Se poate spune că estetica materială — ca ipoteză de lucru — este inofensivă și, dacă sînt înțelese clar din punct de vedere metodologic limitele aplicării ei, poate deveni chiar productivă în studiul *tehnicii creației artistice* (dar numai aici). Estetica materială este însă inacceptabilă și chiar dăunătoare acolo unde pe baza ei se încearcă înțelegerea și studierea creației artistice în ansamblul său, cu specificul și semnificația ei estetică.

Estetica materială care, în pretențiile ei, nu se mărginește doar la aspectul tehnic al creației artistice, duce la o serie întreagă de erori de principiu și la dificultăți de neînvins. Vom analiza pe cele mai importante dintre ele; totodată, în cele ce urmează, vom considera estetica materială, independent de studiile privind diferitele arte, ca pe o concepție estetică generală de-sine-stătătoare (ceea ce și este de fapt); ca atare, ea trebuie supusă unei analize critice. Va fi ea în stare să satisfacă acele exigențe care sînt absolut obligatorii oricărei teorii estetice generale?

---

[1] În lucrările formaliștilor, alături de afirmații cu totul nejustificate — mai ales cele cu caracter general — se întîlnesc multe considerații valoroase din punct de vedere științific. Unele dintre ele, cum sînt *Rifma, eio teoria i istoria (Rima, teoria și istoria ei)* a lui V. M. Jirmunski și *Russkaia metrika (Metrica rusă)* a lui B. V. Tomașevski, sînt lucrări de o înaltă valoare științifică. Studierea tehnicii operelor literare în general a debutat, atît în estetica vest-europeană, cît și în cea rusă, pe terenul esteticii materiale.

1. *Estetica materială nu e capabilă să fundamenteze forma artistică.*

Principiul fundamental al esteticii materiale referitor la formă stîrneşte o serie întreagă de îndoieli şi, în general, nu este convingător.

Forma, înţeleasă ca formă a materialului doar în determinarea lui ştiinţifică — matematică sau lingvistică — devine un fel de organizare pur exterioară, din care lipseşte elementul valoric. Rămîn cu totul neînţelese *tensiunea emoţională, volitivă, a formei,* capacitatea ei specifică de a exprima o anumită relaţie valorică a autorului şi contemplatorului faţă de ceva care se află în afara materialului, fiindcă această relaţie emoţional-volitivă exprimată de formă — prin ritm, armonie, simetrie şi alte elemente formale — are un *caracter* prea încordat şi prea *activ* pentru a putea fi interpretată ca atitudine faţă de material.

Orice sentiment, lipsit de obiectul care-i dă un înţeles, se reduce la o stare psihică pur factologică, izolată şi extraculturală. De aceea, un sentiment exprimat de formă, care nu e raportat la nimic, devine pur şi simplu o stare a organismului psihofizic, lipsită de orice intenţie de a tăia cercul unei realităţi pur sufleteşti, devine pur şi simplu o plăcere, care în ultimă instanţă poate fi explicată şi interpretată doar în mod pur hedonist, de pildă, în felul următor : în artă, materialul este organizat de formă în aşa fel, încît să provoace senzaţii şi stări plăcute ale organismului psihofizic. Estetica materială, deşi ar trebui să ajungă în mod consecvent la această concluzie, o face destul de rar.

Opera de artă, înţeleasă ca *material organizat,* ca lucru, poate avea sens doar ca excitant fizic al unor stări fiziologice şi psihice ori trebuie să capete o destinaţie utilitară practică. Metoda formală rusă, prin consecvenţa şi doza relativă de nihilism, proprii oricărui primitivism, foloseşte termenii : „a simţi" forma, „a face" opera de artă ş.a.

Cînd sculptorul cioplеşte marmura, el prelucrează indiscutabil marmura şi în determinarea ei fizică, dar nu

asupra marmurei este îndreptată din punct de vedere valoric activitatea artistică a creatorului și nu la ea se referă forma realizată de artist (cu toate că opera nu poate fi concepută fără marmură). Dealtfel nu poate fi concepută nici fără daltă, care în nici un caz nu constituie un element al obiectului artistic. Forma sculpturală creată este forma cu semnificație estetică *a omului și a corpului său :* intenția creației și a contemplării merge în această direcție ; iar atitudinea artistului și a contemplatorului față de marmură, considerată corp fizic concret, are un caracter secundar, derivat, dirijat de o atitudine într-un fel primară față de valorile obiectuale ; în cazul dat — față de valoarea corpului uman, a omului fizic.

Este, bineînțeles, îndoielnic că cineva o să aplice în mod serios marmurei principiile esteticii materiale atît de consecvent ca în exemplul nostru (dealtfel marmura — ca material — are, într-adevăr, o semnificație mai specifică, mai îngustă, decît aceea care se atribuie de obicei termenului „material" în estetica materială) ; în principiu însă, lucrurile nu se prezintă altfel nici cînd în loc de marmură se are în vedere sunetul (în acustică) ori cuvîntul (în lingvistică) ; pur și simplu situația devine ceva mai complicată, dar nu atît de evident absurdă chiar de la prima vedere (mai ales cînd materialul este cuvîntul, obiect al unei discipline umaniste : lingvistica).

Obișnuitele expresii metaforice : forma artistică glorifică pe cineva, ornamentează, transfigurează, justifică, confirmă pe cineva sau ceva ș.a.m.d., conțin totuși o anumită doză de adevăr științific, și anume în sensul că forma cu semnificație estetică se referă, într-adevăr, la ceva, este orientată valoric înspre ceva aflat *în afara materialului,* căruia îi este atașată și de care totuși e indisolubil legată. După cît se pare, este necesar să fie *luat în considerație și conținutul, ceea ce ne-ar permite să interpretăm forma într-un mod mai profund decît cel hedonist simplist.*

Există totuși o frumusețe liberă, nestingherită, există o artă fără obiect, față de care estetica materială este, după toate probabilitățile, pe deplin justificată.

Fără a trece deocamdată la examinarea mai amănunțită a acestei probleme, vom nota aici următoarele : artele autonome nu sînt autonome decît față de o determinare pur cognitivă și de o diferențiere obiectuală a conținutului lor (muzica, de pildă). Dar aici forma e în egală măsură liberă și în raport cu atitudinea primară nemijlocită față de material — față de sunetul acusticii, în acest caz.

În general trebuie să se distingă strict (ceea ce nici pe departe nu se face întotdeauna) conținutul — după cum vom vedea, element indispensabil în obiectul artistic — și diferențierea obiectelor cunoașterii — element care nu este obligatoriu ; libertatea față de determinarea conceptului nu este cîtuși de puțin același lucru cu libertatea față de conținut, lipsa de obiect nu înseamnă lipsă de conținut ; și în alte domenii ale culturii există valori care, principial, nu admit diferențierea obiectuală și limitarea impusă de un anumit concept stabil : astfel, o faptă morală în punctul ei culminant realizează o valoare care poate fi doar săvîrșită, dar nu poate fi exprimată și cunoscută într-un concept adecvat. Muzica e lipsită de precizie obiectuală și de diferențiere cognitivă, dar ea beneficiază de un conținut adînc : forma ei ne duce dincolo de limitele sonorității acustice, dar nicidecum într-un vid valoric. Aici, conținutul, în esența lui, este etic (s-ar putea vorbi și de o obiectualitate liberă, nepredeterminată, a tensiunii etice, pe care o degajă forma muzicală). O muzică fără conținut, ca material organizat, n-ar fi nimic altceva decît un excitant fizic al unei stări psihofiziologice de plăcere.

Astfel, chiar în artele nonobiectuale, cu mare greutate forma ar putea fi definită ca formă a materialului.

2. *Estetica materială nu poate determina deosebirea esențială dintre obiectul estetic și opera exterioară, dintre diviziunea și conexiunile dinlăuntrul acestui obiect și diviziunile materiale și conexiunile dinlăuntrul operei, avînd în toate cazurile tendința de a confunda aceste elemente.*

Pentru estetică, opera de artă este, desigur, obiect de cunoaștere, dar această atitudine cognitivă are, față de operă, un caracter secundar ; atitudinea primară trebuie să fie pur artistică. Analiza estetică nu trebuie dirijată în mod nemijlocit spre operă în realitatea ei sensibilă sistematizată doar de cunoaștere, ci spre ceea ce reprezintă această operă atunci cînd artistul și contemplatorul își orientează asupra ei activitatea lor estetică.

Așadar, *conținutul activității (al contemplării) estetice, orientate asupra operei, constituie obiectul analizei estetice.*

Acest conținut îl vom numi de acum înainte *obiect estetic,* spre deosebire de opera exterioară, care permite și alte moduri de abordare și, înainte de toate, cel al unei cunoașteri primare, adică o percepție senzorială reglementată de un *concept.*

A înțelege obiectul estetic în specificul lui pur artistic, precum și structura lui, pe care o vom numi de acum înainte *arhitectonica obiectului estetic* — iată care este prima sarcină a analizei estetice.

Această analiză estetică trebuie să abordeze opera în realitatea ei primară, pur cognitivă, și să-i înțeleagă structura cu totul independent de obiectul estetic : esteticianul trebuie să devină geometru, fizician, anatomist, fiziolog, lingvist, ceea ce și artistul e nevoit să facă pînă la un anumit punct. Astfel, opera literară trebuie înțeleasă integral, sub toate aspectele ei, ca fenomen de limbaj, adică pur lingvistic, fără a acorda vreo atenție obiectului estetic realizat de ea, deci numai în limitele acelei legități științifice care-i guvernează materialul.

Și în sfîrșit, cea de a treia sarcină a analizei estetice este de *a înțelege opera materială, exterioară, ca realizatoare a obiectului estetic, ca aparat tehnic al realizării estetice.* E limpede că această a treia sarcină presupune deja cunoașterea și studierea atît a obiectului estetic în specificul său, cît și a operei materiale în realitatea ei extraestetică.

În rezolvarea acestei sarcini trebuie folosită *metoda teleologică.*

Structura operei, înțeleasă teleologic, ca realizatoare a obiectului estetic, o vom numi *compoziție* a operei. Desigur, compoziția orientată spre o finalitate a operei materiale nu coincide cîtuși de puțin cu existența artistică de-sine-stătătoare a obiectului estetic.

Compoziția poate fi definită și ca totalitate a factorilor impresiei artistice.

Estetica materială nu înțelege caracterul său secundar cu destulă claritate metodologică și nu realizează pînă la capăt estetizarea prealabilă a obiectului propriu ; de aceea niciodată nu o interesează obiectul estetic în puritatea lui desăvîrșită și, principial, e incapabilă să-i înțeleagă specificul. Potrivit premisei sale fundamentale, ea nu poate trece dincolo de operă ca material organizat.

Strict vorbind, esteticii materiale îi este pe deplin accesibilă doar cea de a doua dintre sarcinile, indicate de noi, ale analizei estetice, care constituie, de fapt, o cercetare încă nonestetică a naturii operei, ca obiect al științelor naturii sau al lingvisticii. Analiza operei ca ansamblu compozițional avînd o destinație specifică nu poate fi realizată din cauza incomprehensiunii specificului obiectului estetic. Firește, acest obiect este introdus din contemplarea estetică vie a cercetătorului, dar într-un mod cu totul necritic și fără a fi înțeles metodic.

Ignorarea deosebirii dintre cele trei aspecte arătate de noi (a. obiectul estetic, b. realitatea materială extraestetică a operei, c. organizarea compozițională a materialului înțeleasă teleologic) aduce în lucrările esteticii materiale — și asta se referă aproape la întreaga teorie a artei — ambiguitate și confuzie, duce la un permanent *quaternio terminorum* în concluzii : se referă cînd la obiectul estetic, cînd la opera exterioară, cînd la compoziție. Cercetarea oscilează mai cu seamă între aspectul al doilea și al treilea, sărind de la unul la altul fără nici o consecvență metodică, dar, ceea ce e și mai grav, *compoziția cu destinație proprie a operei, înțeleasă necritic, este declarată direct valoare artistică, obiect estetic.* Activitatea artistică (și contemplarea), nefiind înțeleasă metodic, e în-

locuită cu o judecată de ordin cognitiv și cu o apreciere tehnică defectuoasă.

3. *În lucrările esteticii materiale se produce o confuzie permanentă, inevitabilă, între formele arhitectonice și compoziționale; primele nu sînt niciodată pe deplin clarificate și definite și nu sînt apreciate la justa lor valoare.*

Acest neajuns al esteticii materiale este condiționat de însăși esența acestei concepții, fiind din această cauză de netrecut. Bineînțeles, el este strîns legat de particularitățile arătate de noi la punctele unu și doi.

Iată cîteva exemple de delimitare metodică a formelor arhitectonice și compoziționale.

Individualitatea estetică este o formă pur arhitectonică a obiectului estetic însuși: se individualizează un eveniment, o persoană, un lucru însuflețit din punct de vedere estetic etc.; un caracter aparte are și individualitatea autorului-creator, care, de asemenea, face parte din obiectul estetic; dar forma individualității nu pote fi nicidecum atribuită în același sens — adică pur estetic — și operei ca material organizat: un tablou, un ansamblu literar etc.; nu li se poate atribui o individualitate decît metaforic, adică făcîndu-le obiectul unei opere literare noi, elementare — al unei metafore — poetizîndu-le.

Forma autosuficienței, proprie a tot ceea ce este finit din punct de vedere estetic, este o formă pur arhitectonică; ea poate fi transferată cel mai puțin operei cu material organizat, care este un ansamblu compozițional teleologic, unde fiecare element, ca și întregul ansamblu, au o finalitate, realizează ceva, servesc la ceva. Afirmația conform căreia, de pildă, ansamblul verbal al operei își este sieși suficient poate fi acceptată doar ca o metaforă pur romantică și extrem de îndrăzneață.

Romanul este o formă pur compozițională a organizării maselor verbale; prin ea se realizează în obiectul estetic forma arhitectonică a desăvîrșirii artistice a unui eveniment istoric ori social, fiind o variantă a *încununării epice*.

Drama este o formă compozițională (dialog, împărțire în acte etc.), dar *tragicul și comicul* sînt forme arhitectonice ale realizării.

Desigur, se poate vorbi și de forme compoziționale ale comediei și tragediei, ca variante ale formei dramatice, avînd totodată în vedere procedeele ordonării compoziționale a materialului verbal, și nu valorile cognitive și etice ; terminologia e instabilă și incompletă. Trebuie ținut seama de faptul că fiecare formă arhitectonică se realizează cu anumite procedee compoziționale ; pe de altă parte, celor mai importante forme compoziționale — de pildă, cele de gen — le corespund în obiectul realizat forme arhitectonice esențiale.

Forma liricului este arhitectonică, dar există și forme compoziționale ale poeziilor lirice.

Umorul, eroizarea, tipul, caracterul sînt forme pur arhitectonice, dar ele se realizează, firește, prin anumite procedee compoziționale ; *poemul, povestirea, nuvela* sînt forme compoziționale pure, forme de gen ; capitolul, strofa, versul sînt elemente compoziționale pure (cu toate că ele pot fi înțelese pur lingvistic, adică independent de telosul lor estetic).

Ritmul poate fi înțeles într-un sens și în celălalt, adică atît ca formă arhitectonică, cît și ca formă compozițională : ca formă a organizării materialului sonor care poate fi perceput empiric, auzit și cunoscut, ritmul este compozițional ; orientat emoțional, raportat la valoarea aspirației și tensiunii interioare, pe care el o finalizează, ritmul este arhitectonic.

Între aceste forme arhitectonice, menționate de noi fără vreo ordine sistematică anume, există, desigur, gradații esențiale, pe care nu le putem analiza aici ; important, pentru noi, e doar faptul că ele toate — *spre deosebire de formele compoziționale — intră în obiectul estetic.*

Formele arhitectonice sînt forme ale valorii spirituale și materiale a omului estetic, forme ale naturii — considerate ca ambianță a lui, forme ale evenimentului în aspectul lui personal, de viață, social și istoric etc. ; ele

toate sînt cuceriri, realizări, ele nu servesc la nimic, ci își sînt lor înseși suficiente, sînt forme ale existenței estetice în specificul ei.

Formele compoziționale care organizează materialul au un caracter teleologic, utilitar, agitat parcă, și sînt destinate unei aprecieri pur tehnice : aceea de a stabili cît de adecvat realizează ele sarcina arhitectonică. Forma arhitectonică determină alegerea formei compoziționale ; astfel, forma tragediei (forma evenimentului, în parte a personalității — caracterul tragic) alege forma compozițională adecvată : cea dramatică. Desigur, de aici nu rezultă că forma arhitectonică există undeva de-a gata și poate fi realizată făcînd abstracție de cea compozițională.

Pe terenul esteticii materiale este absolut imposibil să se facă o deosebire principială strictă între formele compoziționale și cele arhitectonice și adesea apare tendința de a dizolva formele arhitectonice în cele compoziționale. Expresia extremă a acestei tendințe este metoda formală rusă, unde formele compoziționale și de gen tind să absoarbă întregul obiect estetic și unde, în plus, lipsește delimitarea strictă a formelor lingvistice de cele compoziționale.

Situația se schimbă, de fapt, foarte puțin, atunci cînd formele arhitectonice sînt legate de tematică, iar cele compoziționale de stilistică, de orchestrația compoziției — într-un sens mai îngust decît acela pe care noi îl atribuim acestui termen. Mai mult, ele sînt considerate ca juxtapuse în operă (lipsește distincția obiectului estetic de opera exterioară), fiind deosebite *doar ca forme de organizare a diferitelor aspecte ale materialului* (așa se întîmplă, de pildă, în lucrările lui V. M. Jirmunski). Distincția principial-metodică între formele compoziționale și arhitectonice și înțelegerea planurilor lor total diferite lipsesc și aici. La aceasta se mai adaugă negarea aspectului tematic în unele arte (în muzică, de pildă), ceea ce creează o adevărată prăpastie între artele tematice și netematice. Trebuie remarcat că în concepția lui Jirmunski tematica nu coincide nici pe departe cu arhitectonica obiectului estetic : în ea, e drept, intră majori-

tatea formelor arhitectonice, dar nu toate, iar odată cu ele mai intră și anumite elemente străine obiectului estetic.

Principalele forme arhitectonice sînt comune tuturor artelor și întregului domeniu al esteticului, ele constituind unitatea acestui domeniu. Între formele compoziționale ale diferitelor arte există analogii condiționate de comunitatea obiectivelor arhitectonice, dar aici intră în drepturile lor particularitățile materialelor.

Punerea corectă a *problemei stilului* — una dintre cele mai importante probleme ale esteticii — este imposibilă fără o distincție strictă între formele arhitectonice și cele compoziționale.

4. *Estetica materială nu e capabilă să explice viziunea estetică în afara artei:* contemplarea estetică a naturii, aspectele estetice ale mitului, ale concepției despre lume și, în sfîrșit, tot ceea ce se numește estetism, adică transferarea nejustificată a formelor estetice în domeniul actului etic (personal, politic, social) și în domeniul cunoașterii (gîndirea estetizantă, semiștiințifică, a unor filosofi ca Nietzsche ș.a.).

Absența unui material precis organizat — în consecință, și absența tehnicii — constituie trăsătura caracteristică a tuturor acestor fenomene ce țin de viziunea estetică în afara artei ; aici, în majoritatea cazurilor, forma nu e obiectivată și nici fixată. Tocmai de aceea aceste fenomene ale viziunii estetice în afara artei nu ating puritatea metodologică și plenitudinea autonomiei și a originalității : ele sînt confuze, instabile, hibride. Esteticul se realizează plenar numai în artă, iată de ce estetica trebuie orientată spre artă ; ar fi absurd din punct de vedere metodologic să începi edificarea unui sistem estetic pornind de la estetica naturii sau a mitului ; dar estetica trebuie să explice formele hibride și impure ale esteticului : acest obiectiv este extrem de important din punct de vedere filosofic și existențial, el poate servi ca piatră de încercare pentru productivitatea oricărei teorii estetice.

Cu felul său de a înțelege forma, estetica materială este lipsită chiar și de modalitatea de abordare a unor asemenea fenomene.

5. *Estetica materială nu poate fundamenta istoria artei.*

Nu încape nici o îndoială că elaborarea eficientă a istoriei unei arte presupune mai întîi elaborarea esteticii artei respective ; dar trebuie subliniată în mod deosebit importanța fundamentală a esteticii sistematice generale, pe lîngă aceea pe care o are în momentul elaborării oricărei estetici speciale ; fiindcă numai estetica generală vede și fundamentează arta în interdependența și interacțiunea ei esențială cu toate celelalte domenii ale creației culturale, în unitatea culturii și în unitatea procesului istoric al devenirii culturii.

Istoria nu cunoaște serii izolate : o serie izolată, ca atare, e statică, alternanța aspectelor într-o asemenea serie nu poate fi decît o dezmembrare sistematică sau pur și simplu o dispunere tehnică a seriilor, dar nicidecum un proces istoric ; numai stabilirea unei interacțiuni și a unei condiționări reciproce a seriei respective cu altele creează o concepție istorică. Pentru a intra în istorie, trebuie să încetezi a mai fi tu însuți.

Estetica materială, care izolează în cultură nu numai arta, dar și artele particulare și care nu privește opera în existența ei artistică, ci ca pe un obiect, ca material organizat, este, în cel mai bun caz, capabilă să întocmească doar un tabel cronologic al modificărilor procedeelor tehnice ale artei respective, fiindcă tehnica izolată, în general, nu poate avea istorie.

Acestea sînt principalele neajunsuri și dificultăți inevitabile ale esteticii formale, pe care ea nu le poate depăși. Toate sînt pregnant ilustrate de metoda formală rusă, constituind consecința unui primitivism propriu concepției ei general-estetice și a unei intransigențe întrucîtva sectare.

Toate neajunsurile, relevate de noi în cele cinci puncte, sînt condiționate în ultimă instanță de poziția falsă din punct de vedere metodologic, menționată la începutul ca-

pitolului, conform căreia trebuie şi se poate edifica o ştiinţă despre artă independent de estetica sistematico-filosofică. Consecinţa acestui fapt este lipsa unei baze ştiinţifice solide. Pentru a se salva din marea subiectivismului în care se îneacă judecăţile estetice lipsite de o bază ştiinţifică, teoria artei caută adăpost la acele discipline ştiinţifice din al căror domeniu provine materialul artei respective, aşa cum mai de mult — dar încă şi astăzi — în aceleaşi scopuri, teoria artei se ataşase de psihologie şi chiar de fiziologie ; dar această salvare e fictivă : o judecată este într-adevăr ştiinţifică numai atunci cînd nu depăşeşte cadrul respectivei discipline salvatoare, însă îndată ce trece dincolo de acest cadru şi devine de fapt o judecată estetică, ea se trezeşte cuprinsă cu aceeaşi forţă de valurile subiectivului şi neprevăzutului, de care nădăjduia să scape ; în această situaţie se află în primul rînd principala aserţiune a teoriei artei, care stabileşte importanţa materialului în creaţia artistică : este o judecată de ordin general-estetic şi, vrînd-nevrînd, trebuie să accepte critica esteticii filosofice generale : numai ea poate fundamenta o asemenea judecată, după cum tot ea poate să o şi respingă.

Punctele examinate de noi pun în cel mai înalt grad sub semnul îndoielii premisa esteticii materiale şi în parte trasează direcţia unei mai juste înţelegeri a esenţei esteticului şi a aspectelor lui. Examinarea acestei direcţii în planul esteticii generale, dar cu o aplicare specială la creaţia literar-artistică, constituie obiectivul capitolelor ce urmează.

Prin definirea conţinutului şi prin stabilirea justă a locului materialului în creaţia artistică, vom putea aborda corect forma, vom izbuti să înţelegem cum *forma este, pe de o parte, într-adevăr materială, realizată în întregime pe baza materialului şi legată de el, iar pe de altă parte, din punct de vedere valoric, ne scoate dincolo de cadrul operei ca material organizat, ca obiect.* Aceasta va explica şi va consolida cele relevate de noi mai sus, bineînţeles în chip de ipoteze şi preliminarii.

II

PROBLEMA CONȚINUTULUI

Problema oricărui domeniu al culturii în ansamblul lui — cunoaștere, morală, artă — poate fi înțeleasă ca problemă a frontierelor acestui domeniu.

Orice punct de vedere creator, posibil sau efectiv real, devine în mod convingător necesar, indispensabil doar în corelație cu alte puncte de vedere creatoare : numai atunci cînd la frontierele lor apare această necesitate esențială ca element creator, el își află o temeinică argumentare și justificare ; în sine, neimplicat în unitatea culturii, un punct de vedere nu este decît un simplu fapt, iar specificul lui poate apărea pur și simplu ca un arbitrar, ca un capriciu.

Nu trebuie însă să ne închipuim domeniul culturii ca un ansamblu spațial încadrat între frontiere, avînd totodată și un teritoriu interior. Domeniul cultural nu are teritoriu interior : el e situat la frontiere, frontierele trec peste tot, traversează fiecare aspect al lui, unitatea sistematică a culturii pătrunde în atomii vieții culturale, așa cum soarele se reflectă în fiecare picătură. Orice act cultural trăiește în mod esențial la frontiere : în aceasta rezidă seriozitatea și însemnătatea lui ; îndepărtat de frontiere, el își pierde terenul, semnificația, devine arogant, degenerează și moare.

În acest sens putem vorbi de *caracterul sistematic concret* al oricărui fenomen de cultură, al oricărui act cultural în parte, de *participarea lui autonomă sau de autonomia lui participativă.*

Numai în acest caracter sistematic concret, adică în corelarea și orientarea lui nemijlocită în unitatea culturii, fenomenul încetează de a mai fi pur și simplu un fapt nud, capătă semnificație, sens, devine un fel de monadă, care reflectă totul în sine și se reflectă în tot.

Într-adevăr, nici un act de cultură creator nu are de a face cu o materie absolut indiferentă față de valoare, absolut întîmplătoare și haotică — materia și haosul, în general, sînt noțiuni relative — ci are de a face, totdeauna, cu ceva deja apreciat și cît de cît organizat față de care trebuie să-și ocupe acum, în mod responsabil, poziția valorică. Astfel, actul cognitiv găsește o realitate deja elaborată în conceptele gîndirii preștiințifice, dar, ceea ce e important, o găsește apreciată și organizată de acțiunea etică (practică, socială, politică) ; o găsește afirmată din punct de vedere religios, și, în sfîrșit, actul cognitiv provine din imaginea organizată estetic a obiectului, din viziunea obiectului.

Astfel, ceea ce preexistă prin cunoaștere nu este un *res nulius*, ci realitate a actului etic, în toate variantele lui, și realitate a viziunii estetice. Actul cognitiv trebuie să ocupe pretutindeni față de această realitate o poziție esențială, care nu trebuie să fie, desigur, o ciocnire întîmplătoare, ci poate și trebuie să fie fundamentat sistematic pornind de la esența cunoașterii și a altor domenii.

Același lucru trebuie spus și despre actul artistic : nici el nu trăiește și nu se mișcă în gol, ci în atmosfera valorizantă încordată a interdeterminării responsabile. Opera de artă, ca lucru, este delimitată spațial și temporal de toate celelalte lucruri : o statuie sau un tablou elimină fizic din spațiul ocupat toate celelalte lucruri ; lectura unei cărți începe la o anumită oră, ocupă cîteva ore, umplîndu-le, și tot la o anumită oră ia sfîrșit ; în afară de aceasta, cartea însăși este cuprinsă între coperți ; dar opera trăiește și are semnificație artistică într-o interdependență încordată și activă cu realitatea identificată și apreciată prin acțiune. Desigur, opera — ca operă de artă — trăiește și are semnificație și în afara psihicului nostru ; aici, ea este prezentă doar empiric, ca proces psihic, localizat în timp și conform legilor psihologice. Opera trăiește și are semnificație în lume, care de asemenea este vie și are semnificație — din punct de vedere cognitiv, social, politic, economic, religios.

Opoziția care se face de obicei între realitate și artă sau între viață și artă și tendința de a găsi între ele o anumită legătură esențială sînt pe deplin justificate, dar necesită o formulare științifică mai exactă. Realitatea opusă artei nu poate fi decît realitatea cunoașterii și a acțiunii etice în toate variantele ei : realitatea vieții practice (economică, socială, politică și morală propriu-zisă).

Trebuie remarcat că în planul gîndirii obișnuite realitatea opusă artei — în asemenea cazuri este preferat cuvîntul „viață" — este substanțial estetizată : aceasta este deja o imagine artistică a realității, dar o imagine hibridă și instabilă. Foarte adesea, cînd arta nouă este condamnată pentru ruptura ei cu realitatea în general, îi este opusă de fapt realitatea artei vechi, a *„artei clasice"*, considerîndu-se că aceasta ar fi un fel de realitate neutră. Dar esteticului ca atare trebuie să-i fie opusă cu toată rigurozitatea și claritatea realitatea încă neestetizată și deci neunificată a cunoașterii și a faptei ; nu trebuie uitat că ea devine viață sau realitate concretă, unitară, numai în intuiția estetică, iar unitate sistematică dată — în cunoașterea filosofică.

Trebuie, de asemenea, să ne ferim de delimitarea nelegitimă, nejustificată metodologic, care evidențiază, după capriciu, doar un aspect oarecare al lumii extraestetice : astfel necesitatea caracterului științelor naturii este opusă libertății și fanteziei artistului sau, destul de frecvent, este evidențiat doar aspectul social ori cel politic actual, iar uneori chiar realitatea naivă și instabilă a practicii vieții.

Nu trebuie de asemenea uitat, o dată pentru totdeauna, *că nici o realitate în sine, nici o realitate neutră nu poate fi opusă artei : prin însuși faptul că vorbim despre ea și o punem în opoziție cu ceva, noi într-un fel o definim și o apreciem ; trebuie numai să ajungi tu însuți la un punct de vedere clar și să înțelegi direcția reală a aprecierii tale.*

Toate acestea pot fi exprimate pe scurt astfel : *realitatea poate fi opusă artei numai așa cum ceva bun sau ceva adevărat poate fi opus frumosului.*

Fiecare fenomen de cultură este concret, sistematic, adică ocupă o anumită poziție esențială față de realitatea preexistentă a altor obiective culturale și prin aceasta participă la unitatea dată a culturii. Dar aceste relații ale cunoașterii, acțiunii și creației artistice față de realitatea preexistentă sînt profund deosebite.

Cunoașterea nu acceptă aprecierea etică și prezentarea în formă estetică a existenței, ea se îndepărtează de ele ; în acest sens, cunoașterea parcă nu găsește nimic preexistent, începe cu începutul, sau — mai exact — momentul preexistenței a ceva semnificativ în afara cunoașterii rămîne dincolo de ea, trece în domeniul factologiei istorice, psihologice, personal-biologice etc., întîmplătoare din punctul de vedere al cunoașterii înseși.

Aprecierea etică și modelarea estetică preexistente nu intră în cunoaștere. Realitatea, intrînd în știință, se dezbracă de toate veșmintele valorice pentru a deveni realitate nudă și pură a cunoașterii, unde numai unitatea adevărului este suverană. O interdeterminare pozitivă în unitatea culturii are loc numai prin raportarea la totalitatea cunoașterii în filosofia sistematică.

Există un univers unic al științei, o realitate unică a cunoașterii, în afara căreia nimic nu poate căpăta semnificație din punct de vedere cognitiv ; această realitate a cunoașterii nu este perfectă și rămîne mereu deschisă. Tot ce există pentru cunoaștere este determinat de ea însăși și — în principiu — determinat în toate privințele : tot ceea ce în obiect rezistă cu îndărătnicie și parcă se împotrivește cunoașterii este ceva încă nedescoperit, se împotrivește doar cunoașterii ca pură problemă cognitivă, dar nicidecum ca ceva valoros în afara cunoașterii — ceva bun, sfînt, util etc. Cunoașterea ignoră o asemenea împotrivire valorică.

Desigur, universul actiunii etice și universul frumosului devin ele însele obiect de cunoaștere, dar nu introduc în cunoaștere aprecierile și legile lor proprii ; pentru a

deveni semnificative din punct de vedere cognitiv, ele trebuie să se supună pe de-a-ntregul unității și legilor cunoașterii.

Astfel, actul de cunoaștere are o atitudine total negativă față de realitatea preexistentă a actului și a viziunii estetice, realizînd prin aceasta puritatea specificului său.

Acest caracter principal al cunoașterii îi condiționează următoarele trăsături : actul cognitiv ia în considerație numai lucrarea unei cunoașteri preexistente și care îl precede, neocupînd nici o poziție independentă față de realitatea actului și creației artistice în determinarea lor istorică ; mai mult, caracterul izolat, unicitatea actului cognitiv și a expresiei lui într-o operă științifică separată, individuală, nu sînt semnificative din punctul de vedere al cunoașterii înseși : *în universul cunoașterii, principial, nu există acte și opere izolate ;* este necesară aducerea altor puncte de vedere pentru a găsi calea de abordare și pentru a face esențiale unicitatea istorică a actului cognitiv și caracterul izolat, finit și individual al operei științifice ; în vreme ce — cum vom vedea mai departe — universul artei trebuie în mod esențial să se descompună în ansambluri separate, de-sine-stătătoare, individuale — operele de artă —, fiecare dintre ele ocupînd o poziție independentă față de realitatea cunoașterii și a faptei ; aceasta creează istoricitatea imanentă a operei de artă.

Puțin altfel se raportează acțiunea etică la realitatea preexistentă a cunoașterii și a viziunii estetice. Această relație este exprimată de obicei *ca relație a imperativului față de realitate ;* nu intenționăm aici să intrăm în analiza acestei probleme, vom nota doar că și în acest caz relația are un caracter negativ, deși altul decît în domeniul cunoașterii [1].

Să trecem la creația artistică.

---

[1] Relația imperativului față de existență are un caracter conflictual. Dinlăuntrul universului cunoașterii, orice conflict este imposibil, pentru că în el nu se poate întîlni nimic străin din punct de vedere valoric. Știința nu poate intra în conflict, ci omul de știință și, în plus, nu *ex cathedra*, dar ca subiect etic,

Particularitatea principală a esteticului, care îl deosebește net de cunoaștere și de faptă, este caracterul lui receptiv, pozitiv-primitor : realitatea preexistentă actului estetic, cunoscută și apreciată de faptă intră în operă (mai exact — în obiectul estetic), *unde devine element constitutiv indispensabil.* În acest sens putem spune : *într-adevăr, viața se află nu numai în afara artei, ci și în ea, înlăuntrul ei, în toată plenitudinea ponderii sale valorice : socială, cognitivă, politică etc.* Arta este bogată, ea nu e seacă, nu e ceva specializat ; artistul e un specialist numai ca meșter, adică numai în raport cu materialul.

Desigur, forma estetică transferă această realitate cunoscută și apreciată într-un alt plan valoric, o supune unei unități noi, o ordonează într-un fel nou : o individualizează, o concretizează, o izolează și o desăvîrșește, *dar nu-i anulează ceea ce ea are cunoscut și apreciat :* acesta este obiectivul înspre care este orientată forma estetică finalizatoare.

Activitatea estetică nu creează o realitate cu totul nouă [1]. Spre deosebire de cunoaștere și faptă, care creează natura și umanitatea socială, arta cîntă, înfrumusețează, reamintește această realitate preexistentă a cunoașterii și a faptei — natura și umanitatea socială — le îmbogățește, le întregește și, *în primul rînd, creează unitatea intuitivă concretă a acestor două lumi — plasează omul în natură, înțeleasă ca ambianța lui estetică — umanizează natura și „naturalizează" omul.*

În această considerare a eticului și a cognitivului înlăuntrul obiectului său constă *generozitatea esteticului, harul lui :* el pare că nu alege nimic, nu anulează, nu res-

---

pentru care cunoașterea este un *act de cunoaștere.* Discordanța dintre imperativ și existență are semnificație numai în interiorul imperativului, adică pentru conștiința etică în acțiune și nu există decît pentru ea.

[1] Acest caracter, undeva secundar, al esteticului nu diminuează, bineînțeles, cu nimic *autonomia și specificul lui* alături de etic și cognitiv, activitatea estetică își creează realitatea ei proprie, în care realitatea cunoașterii și a faptei este în mod pozitiv acceptată și transformată : în aceasta constă specificul esteticului.

pinge și nu se depărtează de nimic. Aceste momente pur negative au loc în artă numai în raport cu materialul; față de material artistul e sever și necruțător: poetul înlătură fără milă cuvinte, forme, expresii și alege puțin; de sub dalta sculptorului zboară cioburi de marmură; dar omul interior, într-un caz, și omul fizic, în celălalt, sînt doar îmbogățiți: omul moral s-a îmbogățit cu natura afirmată pozitiv, cel natural — cu semnificație etică.

Aproape toate categoriile gîndirii umane despre lume și om: bune, receptive, care îmbogățesc, optimiste (desigur, nu cele religioase, ci cele pur laice), au un caracter estetic; estetică este și eterna tendință a acestei gîndiri de a-și închipui cele cuvenite și date ca deja date și existente undeva, tendință care a creat gîndirea mitologică și într-o măsură considerabilă gîndirea metafizică.

Arta creează o formă nouă ca o nouă relație valorică față de ceea ce a devenit realitate a cunoașterii și a faptei: în artă recunoaștem totul și ne reamintim totul (în cunoaștere nu recunoaștem nimic și nu ne aducem aminte de nimic, în pofida formulei lui Platon); dar tocmai de aceea elementul noutății, al originalității surprizei și libertății, are o însemnătate atît de mare în artă, fiindcă aici există acel ceva pe fondul căruia pot fi percepute noutatea, originalitatea, libertatea — universul recunoscut și evocat al cunoașterii și al faptei; el apare sub un aspect nou, are o rezonanță nouă în artă și în raport cu el activitatea artistului este percepută ca liberă. Cunoașterea și fapta sînt primare, adică ele își creează pentru prima oară obiectul: obiectul cunoașterii nu este recunoscut și nici reamintit într-o lumină nouă, el este definit pentru prima oară; fapta este viabilă numai prin ceea ce nu există încă: totul este nou dintru început și de aceea aici nu există noutate, totul este *ex origine* și de aceea aici nu există originalitate.

Trăsătura esteticului arătată de noi — acceptarea pozitivă și unificarea concretă a naturii și a umanității sociale — ne explică și poziția specifică a esteticului față de filosofie. În istoria filosofiei observăm o tendință ce re-

vine permanent : substituirea *unității* sistematice *date* a cunoașterii și faptei prin unitatea intuitivă concretă, într-un fel *dată și prezentă, a viziunii estetice.*

Unitatea cunoașterii și a faptei etice, a existenței și imperativului, unitate concretă și vie, ne este dată în viziunea noastră nemijlocită, în intuiția noastră. Oare această unitate intuitivă nu este ea unitatea după care aleargă filosofia ? Aici rezidă, într-adevăr, o mare ispită pentru gîndire, ispită ce a creat, paralel, alături de marele făgaș al *științei filosofiei,* nu făgașuri, ci insule izolate de intuiții artistico-filosofice individuale (fie ele uneori și geniale în felul lor) [1]. În aceste concepții intuitive estetizate, unitatea *quasi*filosofică descoperită de ele se raportează la lume și cultură, așa cum unitatea formei estetice se raportează la conținut în opera de artă [2].

Una dintre sarcinile cele mai importante ale esteticii este de a găsi calea spre filosofemele estetizate, *să creeze o teorie a filosofiei intuitive pe baza teoriei artei.* Estetica materială este în mică măsură capabilă să realizeze un astfel de obiectiv : ignorînd conținutul, ea nu e în stare nici măcar să abordeze intuiția artistică în filosofie.

Realitatea cunoașterii și acțiunii etice, care intră, cunoscută și apreciată, în obiectul estetic și care e supusă aici unei unificări intuitive concrete, unei individualizări, concretizări, izolări și finalizări, adică unei elaborări artistice multilaterale cu ajutorul unui material determi-

---

[1] O altă variantă specifică a unității intuitiv-estetice a cunoașterii și faptei este mitul, care — ca urmare a predominării aspectului etic asupra celui cognitiv încă aproape cu totul nediferențiat, ca urmare a unei libertăți a modelării estetice, mai mare ca în filosofia intuitivă (e mai puternic aspectul izolării sau al înstrăinării evenimentului mitic, deși, desigur, incomparabil mai slab decît în artă, e mai puternic aspectul subiectivizării și al personificării estetice și alte cîteva aspecte ale formei), — este mult mai aproape de artă în comparație cu filosofia intuitivă.

[2] Ca mijloc auxiliar, de felul desenului în geometrie, și ca ipoteză euristică, filosofia poate folosi imaginea intuitivă a unității ; și în viață, la tot pasul operăm cu ajutorul unei imagini intuitive similare.

nat, o numim — în deplin acord cu terminologia tradițională — conținut al operei de artă (mai exact al obiectului estetic).

Conținutul constituie elementul constitutiv indispensabil al obiectului estetic, forma artistică fiindu-i corelativă, care în afara acestei corelații nu are în general nici un sens.

Forma nu poate avea semnificație estetică, nu poate să-și îndeplinească funcțiile sale principale în afara raportării la conținut, adică la lume și la aspectele ei, la lume ca obiect al cunoașterii și acțiunii etice.

Poziția autorului-artist și sarcina lui artistică pot fi și trebuie înțelese în legătură cu toate valorile cunoașterii și ale faptei etice : nu materialul este acela care se unifică, se individualizează, se întregește, se izolează și se finalizează (materialul nu are nevoie de unificare, fiindcă el nu cunoaște rupturi, nici de finalizare, față de care este indiferent ; pentru a avea nevoie de finalizare, el trebuie să fie implicat în mișcarea valorico-semantică a faptei), ci structura valorică a realității, trăită sub toate aspectele, *evenimentul realității.*

Forma semnificativă din punct de vedere estetic este expresia unei atitudini esențiale față de lumea cunoașterii și a faptei, însă această atitudine nu are caracter cognitiv și nici etic : artistul nu intervine în eveniment ca participant direct (el ar fi atunci părtaș al cunoașterii și acțiunii etice), ci ocupă o poziție esențială în afara evenimentului, de contemplator dezinteresat, *dar care înțelege sensul valoric a ceea ce se realizează,* nu ca participant, ci asemeni unui coparticipant, fiindcă fără o anumită implicare în apreciere este imposibilă contemplarea evenimentului ca eveniment.

Această *situare în afară* (care nu înseamnă indiferentism) permite activității artistice să unifice, să modeleze și să finalizeze evenimentul *din exterior.* Dinlăuntrul cunoașterii și al faptei înseși această unificare și finalizare sînt în principiu imposibile : nici realitatea cunoașterii nu poate, rămînîndu-și fidelă, să se unească cu imperativul, nici imperativul, păstrîndu-și specificul, să

se unească cu realitatea. E necesară o poziție valorică esențială în afara conștiinței cognitive, în afara conștiinței care acționează conform unui imperativ, poziție de pe care s-ar putea înfăptui această unificare și finalizare (finalizarea dinlăuntrul cunoașterii înseși și al faptei este de asemenea imposibilă).

Unificînd și finalizînd intuitiv, forma estetică este aplicată din exterior conținutului, eventual lipsit de coeziune și avînd în permanență un caracter postulat de insatisfacție (această lipsă de coeziune și acest caracter postulat sînt reale în afara artei, în viața trăită etic), transferîndu-l într-un plan valoric nou, în planul existenței izolate și finalizate, satisfăcută în sine din punct de vedere valoric : planul frumosului.

Forma, îmbrățișînd conținutul *din afară, îi dă înfățișare exterioară, adică îl întrupează ;* astfel, terminologia clasică, tradițională, rămîne în esența ei justă.

În poetica contemporană, negarea conținutului, ca element constitutiv al obiectului estetic, s-a manifestat în două direcții, care, dealtfel, nu se deosebesc întotdeauna net și care nu și-au găsit o formulare pe deplin clară : 1. conținutul nu este decît un element al formei, adică valoarea cognitiv-etică are în opera artistică o importanță pur formală ; 2. conținutul nu este decît un element al materialului. Cea de a doua direcție o vom aborda pe scurt în capitolul următor, care este dedicat materialului. Să ne oprim acum asupra primei orientări.

În primul rînd, trebuie să remarcăm că în obiectul artistic conținutul este dat pe de-a-ntregul modelat, pe de-a-ntregul întrupat, în caz contrar el ar fi un prozaism de proastă calitate, un element nedizolvat în întregul artistic. Nu poate fi evidențiat vreun element real al operei de artă care să fie un conținut pur, cum, dealtfel, *realiter* nu există nici formă pură : conținutul și forma se întrepătrund, sînt inseparabile. Pentru analiza estetică însă ele nu sînt contopite, adică sînt mărimi de ordin diferit : pentru ca forma să aibă semnificație pur estetică, conținutul îmbrățișat de ea trebuie să aibă o virtuală semnificație cognitivă și etică ; forma are nevoie

de ponderea extraestetică a conținutului, fără de care ea nu s-ar putea realiza ca formă. Dar se poate oare afirma pe acest temei că conținutul este un element pur formal ?

Fără a mai vorbi de absurditatea din punct de vedere logic și terminologic de a păstra termenul „*formă*" cînd se neagă întru totul conținutul, fiindcă forma este o noțiune corelativă conținutului, care ca atare nu este formă, într-o asemenea afirmație există, desigur, un pericol și mai serios din punct de vedere metodologic : conținutul este înțeles aici ca substituibil din punctul de vedere al formei, pe care nu o interesează semnificația cognitiv-etică a conținutului, semnificație absolut întîmplătoare în obiectul artistic ; forma relativizează întru totul conținutul — acesta este sensul aserțiunii care consideră conținutul un element al formei.

Adevărul este că această stare de lucruri poate să aibă loc în artă : forma poate să piardă relația primară față de conținut în semnificația lui cognitivă și etică, iar conținutul poate fi redus la poziția de „element pur formal" ; o asemenea diminuare a conținutului micșorează în primul rînd semnificația artistică a formei, care pierde una dintre funcțiile sale cele mai importante, aceea a unificării intuitive a cognitivului cu eticul, deosebit de importantă mai cu seamă în arta literară ; sînt diminuate, de asemenea, funcția de izolare și cea de finalizare. Desigur, și în asemenea cazuri avem totuși de a face cu un conținut luat ca element constitutiv al operei de artă (căci în caz contrar n-ar mai putea fi vorba de operă de artă), dar cu un conținut provenit din a doua mînă, diminuat și, în consecință, cu o formă diminuată : într-un cuvînt, avem de a face cu așa-numita „literatură". Asupra acestui fenomen merită să ne oprim, pentru că unii formaliști sînt înclinați să considere „literatura" unicul gen al creației artistice în general.

Există opere care într-adevăr n-au nici o tangență cu lumea, ci numai cu cuvîntul „lume", în context literar, opere care se nasc, trăiesc și mor între filele revistelor, care nu depășesc paginile publicațiilor periodice contemporane, care nu ne scot deloc dincolo de cadrul acestora.

Elementul cognitiv şi etic al conţinutului, care le este totuşi indispensabil ca moment constitutiv al operei de artă, nu e luat de ele direct din universul cunoaşterii şi din realitatea etică a faptei, ci din alte opere de artă, sau este construit prin analogie cu ele. Desigur, nu este vorba de influenţe şi tradiţii artistice, care există în mod obligatoriu şi în arta cea mai elevată ; e vorba de atitudinea interioară faţă de conţinutul asimilat : în acele opere literare la care ne referim, conţinutul nu este cunoscut şi trăit simpatetic, ci asimilat după considerente exterioare, pur „literare" ; în acest caz, forma artistică nu se întîlneşte faţă în faţă cu conţinutul în ponderea lui cognitiv-etică, ci mai degrabă o operă literară se întîlneşte cu alta, pe care o imită sau pe care o „insolitează", pe fondul căreia este „percepută" ca nouă. În acest caz, forma devine indiferentă faţă de conţinut în semnificaţia lui extraestetică directă.

În afară de realitatea preexistentă a cunoaşterii şi a faptei, pentru artistul cuvîntului este preexistentă şi literatura : el trebuie să lupte cu sau pentru vechile forme literare, să le folosească şi să le combine, să le depăşească împotrivirea ori să afle în ele un sprijin ; dar la baza acestei mişcări şi lupte, în cadrul unui context pur literar se află conflictul primar, mai important, definitoriu, cu realitatea cunoaşterii şi a faptei : *orice artist, în creaţia sa, dacă aceasta e semnificativă şi serioasă, apare ca cel dintîi artist, el trebuie să ocupe nemijlocit o poziţie estetică faţă de realitatea extraestetică a cunoaşterii şi a faptei,* chiar şi numai în limitele experienţei sale eticobiografice, pur personale. Nici opera de artă în ansamblul ei, nici vreunul dintre elementele ei nu pot fi înţelese doar din punctul de vedere al unei norme literare abstracte. Este necesar să se ia în consideraţie şi seria semantică, adică legile posibile ale cunoaşterii şi ale faptei, fiindcă forma semnificativă din punct de vedere estetic nu cuprinde un vid, ci fluxul semantic al vieţii, cu caracterul lui persistent şi cu legile lui proprii. În opera de artă se află parcă două autorităţi şi două ordini legis-

lative determinate de aceste autorități : fiecare element poate fi definit prin două sisteme valorice — cel al conținutului și cel al formei, pentru că în fiecare element semnificativ ambele sisteme se află într-o interacțiune esențială și încordată din punct de vedere valoric. Însă, desigur, forma estetică cuprinde din toate părțile legile interne posibile ale faptei și cunoașterii, le subordonează unității sale : numai cu această condiție putem vorbi de o operă ca fiind operă de artă.

Cum se realizează conținutul în creația artistică și în contemplare și care sînt obiectivele și metodele analizei sale estetice ? Va trebui să ne referim pe scurt la aceste probleme ale esteticii.

Observațiile care urmează nu au nicidecum un caracter exhaustiv, ci doar conturează problema ; totodată, nu ne vom referi aici la problema realizării compoziționale a conținutului cu ajutorul unui anumit material.

1. Trebuie făcută o distincție netă între elementul cognitiv și etic, care reprezintă realmente conținutul, adică elementul constitutiv al obiectului estetic dat, și acele judecăți și aprecieri etice, care pot fi făcute și exprimate în legătură cu conținutul, dar care nu intră în obiectul estetic.

2. Conținutul nu poate fi pur cognitiv, cu desăvîrșire lipsit de elementul etic ; mai mult, se poate spune că în conținut primatul aparține eticului. Forma artistică nu se poate realiza numai prin raportare la o noțiune pură, la o judecată pură : elementul pur cognitiv rămîne, inevitabil, izolat în opera de artă, ca un prozaism nedizolvat. Tot ceea ce este cunoaștere trebuie corelat cu lumea realizării faptei umane, trebuie să fie în mod esențial legat de conștiința în acțiune ; numai pe această cale el poate intra în opera de artă.

Ar fi greșit să considerăm conținutul ca un ansamblu cognitiv, teoretic, ca o reflecție, ca o idee.

3. Creația artistică și contemplarea își însușesc direct elementul etic al conținutului *pe calea empatiei sau simpatiei și a co-aprecierii*, dar nicidecum pe calea înțele-

gerii şi interpretării teoretice, care poate fi doar un mijloc pentru simpatie. Nemijlocit etic este doar *evenimentul faptei* (al faptei-idee, al faptei-acţiune, al faptei-sentiment, al faptei-dorinţă etc.) *în împlinirea lui vie, izvorînd din interiorul conştiinţei în acţiune;* tocmai acest eveniment este finalizat din exterior de către forma artistică, însă nu ca o transcripţie teoretică în chip de judecăţi etice, norme morale, sentinţe, aprecieri judiciare etc.

O transcripţie teoretică, o formulă a actului etic înseamnă deja transferarea lui în planul cunoaşterii, adică un aspect secundar, în timp ce forma artistică (de pildă, forma realizată de povestirea unei fapte, sau forma eroizării ei epice într-un poem, sau forma întrupării lirice ş.a.) are de a face cu actul însuşi în natura lui etică primară, pe care şi-o dobîndeşte prin simpatie faţă de conştiinţa volitivă, sensibilă şi activă; elementul cognitiv secundar nu poate avea decît importanţa auxiliară a unui mijloc.

E necesar să subliniem că artistul şi contemplatorul nu simpatizează cîtuşi de puţin conştiinţa psihologică (ea nici nu poate fi simpatizată în sensul strict al cuvîntului), ci conştiinţa activă, orientată etic [1].

Care sînt însă obiectivele şi posibilităţile analizei estetice a conţinutului?

Analiza estetică trebuie mai întîi de toate să dezvăluie structura conţinutului, imanentă obiectului estetic — fără a depăşi în vreun fel cadrul acestui obiect — aşa cum se realizează el prin creaţie şi contemplare.

---

[1] Prin natura lor, empatia şi co-aprecierea afectivă încă nu au caracter estetic. Conţinutul actului empatiei este etic: acesta este un obiectiv valoric practic sau moral (emoţional-volitiv) al altei conştiinţe. Acest conţinut al actului empatiei poate fi înţeles şi elaborat în direcţii diferite: poate deveni obiect al cunoaşterii (psihologice sau etico-filosofice), poate condiţiona acţiunea etică (cea mai răspîndită formă de înţelegere a conţinutului empatiei este simpatia, compasiunea, ajutorul) şi, în sfîrşit, poate deveni obiect al finalizării estetice. În continuare va trebui să ne referim mai amănunţit la aşa-zisa „estetică a empatiei".

Să ne oprim asupra aspectului cognitiv al conținutului.

Elementul *recunoașterii* cognitive însoțește întotdeauna activitatea creației și contemplării artistice, dar în majoritatea cazurilor este absolut inseparabil de elementul etic și nu poate fi exprimat printr-un raționament adecvat. Unitatea posibilă și necesitatea cunoașterii străbat parcă fiecare aspect al obiectului estetic și, fără a atinge plenitudinea actualizării în opera însăși, se unesc cu lumea aspirației etice, realizînd acea originală unitate, dată în mod intuitiv, a celor două lumi care, după cum am arătat, constituie aspectul esențial al esteticului ca atare [1]. Astfel, dincolo de fiecare cuvînt, de fiecare frază a operei poetice se simte un posibil sens prozaic, o orientare spre proză, adică o posibilă și totală corelație la unitatea cunoașterii.

Aspectul cognitiv luminează parcă dinăuntru obiectul estetic, așa cum un firicel de apă limpede se amestecă în vîrtejul tensiunii etice și al finalizării artistice, dar el nu atinge nici pe departe întotdeauna nivelul unui raționament precis : totul este recunoscut, dar în nici un caz nu este identificat într-un concept adecvat.

Dacă n-ar exista această *recunoaștere atotpătrunzătoare*, obiectul estetic — adică ceea ce este creat și receptat artistic — ar scăpa din toate conexiunile experienței — și teoretice și practice — așa cum se risipește conținutul unei stări de narcoză totală, de care nu-ți amintești nimic, nu poți spune nimic și care nu poate fi apreciat (se poate aprecia starea, dar nu conținutul ei) ; astfel creația și contemplarea artistică, lipsite de orice participare la unitatea posibilă a cunoașterii, nestrăbătute de ea și nerecunoscute din interior, ar deveni pur și simplu o stare izolată de inconștiență de care aflăm că s-a petrecut numai *post factum*.

---

[1] Vom explica mai departe rolul personalității creatoare a autorului, ca element constitutiv al formei artistice, în unitatea activității căruia se realizează contopirea elementului cognitiv cu cel etic.

Această iluminare interioară a obiectului estetic în domeniul artei cuvîntului poate să treacă de la treapta recunoaşterii la cea a cunoaşterii precise şi a intuiţiilor profunde, care pot fi evidenţiate de analiza estetică.

Evidenţiind însă o anumită intuiţie cognitivă din conţinutul obiectului estetic (de pildă intuiţiile pur filosofice ale lui Ivan Karamazov despre sensul suferinţei copiilor, despre inacceptarea lumii divine ş.a., sau raţionamentele istorico-filosofice şi sociologice ale lui Andrei Bolkonski despre război, despre rolul personalităţii în istorie ş.a.), cercetătorul trebuie să-şi amintească neapărat că toate aceste intuiţii, oricît de profunde ar fi ele prin natura lor, nu sînt date în obiectul estetic în izolarea lor cognitivă şi că nu la ele se raportează şi nu pe ele le desăvîrşeşte forma artistică ; ele sînt în mod necesar legate de aspectul etic al conţinutului, de universul faptei, al evenimentului. Astfel, intuiţiile lui Ivan Karamazov au funcţii pur caracterologice, constituie elementul indispensabil al poziţiei morale faţă de viaţă a lui Ivan, au legătură şi cu poziţia etică şi religioasă a lui Alioşa şi prin aceasta sînt integrate în evenimentul asupra căruia este orientată forma artistică finalizatoare a romanului ; la fel şi judecăţile lui Andrei Bolkonski exprimă personalitatea lui etică şi poziţia lui faţă de viaţă şi sînt implicate nu numai în evenimentul reprezentat al vieţii lui personale, dar şi al vieţii sociale şi istorice. Astfel, ceea ce este veridic din punct de vedere cognitiv devine un element al realizării etice.

Dacă toate aceste judecăţi n-ar fi, într-un fel sau altul, legate în mod necesar cu universul concret al faptei umane, ele ar rămîne prozaisme izolate, ceea ce uneori se şi întîmplă în creaţia lui Dostoevski sau la Tolstoi, de pildă, în romanul *Război şi pace*, unde spre sfîrşitul romanului consideraţiile istorico-filosofice care ţin de cunoaştere curmă definitiv legătura lor cu evenimentul etic şi se organizează într-un tratat teoretic.

Puţin altfel se leagă de evenimentul etic elementul cognitiv ce are loc în descrierile, în explicaţiile pur şti-

inţifice ori psihologice ale evenimentelor petrecute. Dar relevarea feluritelor mijloace de legătură a eticului şi cognitivului în unitatea conţinutului obiectului estetic nu intră în atenţia noastră.

Subliniind legătura elementului cognitiv cu cel etic, se cuvine totuşi să notăm că evenimentul etic nu relativizează judecăţile pe care le include şi nu e indiferent faţă de profunzimea, amploarea şi veridicitatea lor pur cognitivă. Astfel, evenimentele morale ale vieţii „omului din subterană", elaborate artistic şi finalizate de Dostoevski, simt nevoia profunzimii şi consecvenţei pur cognitive ale concepţiei lui despre lume, care constituie un moment esenţial al liniei lui de viaţă.

Delimitînd în măsura posibilului şi necesarului elementul teoretic al conţinutului în ponderea lui pur cognitivă, analiza propriu-zis estetică trebuie să înţeleagă legătura cu elementul etic şi importanţa lui în unitatea conţinutului. Desigur, este posibil ca acest element cognitiv delimitat să devină obiectul unei analize şi aprecieri teoretice, independent de opera de artă, raportîndu-l acum nu la unitatea conţinutului şi a obiectului estetic în totalitatea lui, ci la unitatea pur cognitivă a unei concepţii filosofice (de obicei a autorului). Asemenea lucrări au o mare însemnătate ştiinţifico-filosofică şi cultural-istorică ; dar ele se situează în afara cadrului analizei propriu-zis estetice şi trebuie net deosebite de aceasta. Nu ne vom opri asupra metodicii specifice a unor asemenea lucrări.

Să trecem la obiectivele analizei elementului etic al conţinutului.

Metoda e mult mai complicată : analiza estetică trebuie, ca analiză ştiinţifică, să transcrie într-un fel elementul etic, pe care contemplarea şi-l însuşeşte pe calea simpatiei (empatiei) şi co-aprecierii. Efectuînd această transcripţie, trebuie să se facă abstracţie de forma artistică şi mai întîi de individualizarea estetică : este obligatoriu să se separe personalitatea pur etică de întruparea ei artistică într-un suflet şi corp individual, semni-

ficativ din punct de vedere estetic ; este, de asemenea, necesar să se facă abstracție de toate elementele finalizării. Sarcina unei asemenea transcripții e dificilă, iar în anumite cazuri — de pildă, în muzică — e cu desăvîrșire irealizabilă.

Elementul etic al conținutului unei opere poate fi redat și parțial transcris cu ajutorul parafrazării : se poate povesti cu alte cuvinte despre acea emoție, faptă ori eveniment care și-au aflat finalizarea artistică într-o operă. O asemenea parafrazare, dacă problema este corect înțeleasă din punct de vedere metodic, poate căpăta o mare importanță pentru analiza estetică. Într-adevăr : deși parafraza păstrează încă o formă artistică — forma povestirii — o simplifică însă și o coboară la nivelul unui simplu mijloc de empatie, făcînd abstracție pe cît posibil de toate funcțiile izolatoare, finalizatoare și liniștitoare ale formei (desigur, povestirea nu poate să facă abstracție totală de ele). Drept urmare, deși empatia este mai atenuată și mai palidă, apare în schimb mai clar caracterul serios, pur etic, nedesăvîrșit, participant la unitatea evenimentului existenței, a ceea ce se simpatizează, apar mai clar legăturile sale cu unitatea de care îl izolase forma. Aceasta poate înlesni trecerea elementului etic în forma cognitivă a judecăților etice (în sens restrîns), sociologice etc., adică transcripția lui pur teoretică în limitele în care ea este posibilă.

Mulți critici și istorici literari posedă o mare măiestrie în a revela elementul etic cu ajutorul parafrazării semiestetice, bine gîndite metodic.

Transcripția teoretică pură nu poate niciodată să posede întreaga plenitudine a elementului etic al conținutului, pe care o posedă numai empatia, dar ea poate și trebuie să tindă spre aceasta ca spre o limită a ei ce nu va fi niciodată atinsă. Momentul însuși al realizării etice este fie concretizat, fie contemplat artistic, dar nu poate fi niciodată formulat adecvat din punct de vedere teoretic.

Transcriind în limitele posibilului aspectul etic al conținutului finalizat de formă, analiza propriu-zis estetică trebuie să înțeleagă semnificația conținutului întreg în ansamblul obiectului estetic, adică tocmai conținut al formei artistice date, iar forma — ca formă a conținutului dat, fără a ieși deloc din cadrul operei. Dar elementul etic, ca și cel cognitiv, poate fi izolat și făcut obiect al unei cercetări independente — etico-filosofice sau sociologice ; el poate deveni și obiect al unor aprecieri actuale, morale sau politice (aprecieri secundare, iar nu coaprecieri primare, indispensabile și contemplării estetice). Astfel, metoda sociologică nu numai că transcrie evenimentul etic în aspectul lui social, elementul trăit și apreciat prin empatie în contemplarea estetică, dar trece și dincolo de cadrul obiectului și introduce evenimentul în relații sociale și istorice mult mai vaste. Asemenea lucrări pot avea o mare însemnătate științifică, dar ele ies din cadrul analizei estetice propriu-zise.

Nici transcripția psihologică a elementului etic nu are o legătură directă cu analiza estetică. Creația artistică și contemplarea au de a face cu subiecte etice, cu subiecte ale faptei și cu relațiile etico-sociale dintre ele (asupra lor este orientată valoric forma artistică ce le finalizează), dar nicidecum cu subiecte psihologice și cu relațiile lor psihologice.

Trebuie observat, fără a insista deocamdată asupra acestei teze, că în unele cazuri, de pildă în receptarea unei opere muzicale, este perfect admisibilă din punct de vedere metodic aprofundarea intensivă a elementului etic, cîtă vreme lărgirea lui extensivă ar distruge forma artistică respectivă ; în adîncime, elementul etic nu are limite care ar putea fi încălcate în mod ilegal : opera nu predetermină și nu poate predetermina gradul de profunzime a elementului etic.

În ce măsură analiza conținutului poate avea un caracter științific, general-semnificativ strict ?

Principial, este posibilă realizarea unui înalt nivel științific, mai cu seamă atunci cînd disciplinele corespunză-

toare — etica filosofică și științele sociale — ating ele însele nivelul științific de care sînt în stare, dar de fapt analiza conținutului este extrem de dificilă și în general e imposibil de evitat un anumit grad de subiectivitate, fapt determinat de însăși esența obiectului estetic. Dar tactul științific al cercetătorului poate oricînd să-l rețină în limitele cuvenite și îl obligă să menționeze ce este subiectiv în analiza lui.

Aceasta este în linii generale metodologia analizei estetice a conținutului.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY

III

PROBLEMA MATERIALULUI

Încercînd să rezolvăm problema importanței materialului pentru obiectul estetic, trebuie să înțelegem materialul în definiția lui științifică absolut exactă, fără a-l încărca cu nici un fel de elemente străine acestei definiții. Ambiguitatea privind materialul se întîlnește adesea în estetica cuvîntului, cuvîntul avînd nenumărate înțelesuri, chiar și acela din sintagma „la început a fost cuvîntul". Metafizica cuvîntului — e drept, în formele ei cele mai subtile — este întîlnită foarte adesea în studiile de poetică ale poeților înșiși (în literatura rusă, V. Ivanov, A. Belîi, K. Balmont). Poetul află cuvîntul gata estetizat, dar consideră elementul estetic ca aparținînd esenței cuvîntului însuși și prin aceasta îl transformă într-o entitate mitică ori metafizică.

Atribuind cuvîntului tot ceea ce e propriu culturii, adică toate semnificațiile culturale — cognitive, etice și estetice —, foarte lesne se ajunge la concluzia că în general în cultură nu există nimic în afară de cuvînt, că întreaga cultură nu este altceva decît un fenomen de limbă, că savantul și poetul au de a face în egală măsură numai cu cuvîntul. Dar, dizolvînd logica și estetica sau chiar numai poetica în lingvistică, distrugem atît specificul logicului și al esteticului, cît și, în egală măsură, al lingvisticului.

Înțelegerea importanței cuvîntului pentru cunoaștere, pentru creația artistică și, în special, pentru poezie — ceea ce ne interesează aici întîi de toate — nu este posibilă decît înțelegînd natura lui pur lingvistică, verbală, cu totul independent de sarcinile cunoașterii, ale creației artistice, ale cultului religios etc., în serviciul cărora se află acest cuvînt. Desigur, lingvistica nu rămîne indiferentă față de caracteristicile limbajului științific, artistic, de cult, dar pentru ea acestea sînt particularități pur

lingvistice ale limbajului însuși : pentru a înțelege importanța lor în artă, știință și religie, lingvistica nu se poate lipsi de indicațiile directoare ale esteticii, teoriei cunoașterii și ale altor discipline filosofice, la fel cum psihologia cunoașterii trebuie să se sprijine pe logică și gnoseologie, iar psihologia creației artistice pe estetică.

Lingvistica este știință doar în măsura în care își stăpînește obiectul său — limba. Limbajul lingvisticii este determinat de gîndirea pur lingvistică. Un enunț concret, unic, este totdeauna dat într-un context cultural axiologico-semantic : științific, artistic, politic etc., sau în contextul unei situații de viață unice, particulare. Numai în aceste contexte enunțul izolat este viu și înțeles : adevărat sau fals, frumos sau urît, sincer sau perfid, deschis, cinic, autoritar etc. Enunțuri neutre nu există și nu pot să existe. Lingvistica nu vede în ele decît un *fenomen de limbă și le raportează doar la unitatea limbii*, dar cîtuși de puțin la unitatea unui concept, a practicii de viață, a istoriei, a caracterului unui individ etc.

Oricare ar fi importanța unui enunț istoric pentru știință, pentru politică, în sfera vieții particulare a unui individ, pentru lingvistică acesta nu înseamnă o mutație în sfera sensului, un punct de vedere nou asupra lumii, *o formă artistică* nouă, o crimă ori o faptă morală, pentru ea acesta este doar un fenomen de limbă, eventual o nouă construcție lingvistică. *Iar sensul cuvîntului, semnificația lui materială constituie pentru ea doar un aspect al cuvîntului în determinarea lui lingvistică*, scos în mod legitim din contextul cultural semantic și valoric în care cuvîntul era integrat în realitate.

Numai izolînd și eliberînd *aspectul pur lingvistic al cuvîntului* și creînd *o nouă unitate lingvistică* și subdiviziunile ei concrete, lingvistica intră, din punct de vedere metodic, în posesia obiectului său — limba, *indiferentă* față de valorile extralingvistice (sau, dacă doriți, creează o valoare nouă, pur lingvistică, la care raportează orice enunț).

Numai eliberîndu-se în mod consecvent de tendința metafizică (substanțializarea și obiectualizarea reală a

cuvîntului), de logism, psihologism, estetism, lingvistica își croiește drum spre obiectul său, îl fundamentează din punct de vedere metodic și prin aceasta devine, pentru prima oară, știință.

Lingvistica nu a izbutit în toate ramurile ei, în mod egal, să intre, din punct de vedere metodic, în stăpînirea obiectului său : cu greu de-abia începe acest proces în sintaxă ; deocamdată s-a făcut foarte puțin în domeniul semasiologiei ; încă nu a fost deloc studiat domeniul care trebuie să se ocupe de marile ansambluri verbale : lungile enunțuri de viață curentă, dialogul, discursul, tratatul, romanul etc., fiindcă și aceste enunțuri pot și trebuie să fie definite și studiate din punct de vedere pur lingvistic, ca fenomene de limbă. Cercetarea acestor fenomene în vechile retorici, precum și în varianta lor contemporană, poetica, nu poate fi recunoscută ca științifică din pricina confuziei (de care am vorbit) a punctului de vedere lingvistic cu alte puncte de vedere complet străine lui — logic, psihologic, estetic. Sintaxa marilor ansambluri verbale (sau compoziția ca ramură a lingvisticii, spre deosebire de compoziția care are în vedere un scop artistic ori științific) își așteaptă încă fundamentarea : pînă acum lingvistica n-a avansat, din punct de vedere științific, mai departe de frază ; acesta este cel mai amplu fenomen de limbă studiat științific din punct de vedere lingvistic. Se creează impresia că limbajul lingvistic pur din punct de vedere metodic se oprește brusc și de aici începe știința, poezia etc. Totuși analiza pur lingvistică poate fi continuată și mai departe, oricît ar fi de greu și chiar în ciuda ispitei de a introduce aici puncte de vedere străine lingvisticii.

Numai cînd își va stăpîni pe deplin obiectul și cu toată puritatea metodică, lingvistica va putea să lucreze productiv și pentru estetica creației literare, folosindu-se, la rîndul ei, fără teamă, de serviciile acesteia ; pînă atunci „limbajul poetic", „imaginea", „conceptul", „judecata" și alți termeni sînt pentru ea o ispită și un mare pericol ; și nu fără temei ea se teme de acești termeni : prea multă

vreme ei au tulburat și continuă încă să tulbure puritatea metodei acestei științe.

Care este importanța limbajului, *înțeles strict lingvistic*, pentru obiectul estetic al poeziei ? Nu este vorba de trăsăturile lingvistice ale limbajului poetic, cum înclină uneori unii să interpreteze această problemă, ci de importanța limbajului lingvistic în ansamblul lui ca material pentru poezie, iar această problemă are un caracter pur estetic.

Pentru poezie, ca și pentru cunoaștere și pentru actul etic și obiectivarea lui pe plan juridic, de stat etc., limbajul nu reprezintă decît un element tehnic ; în aceasta constă analogia deplină între importanța limbajului pentru poezie și importanța naturii, obiect al științelor naturale, ca material (dar nu conținut) pentru artele plastice : spațiul fizico-matematic, masa, sunetul acusticii etc.

Din punct de vedere tehnic, poezia folosește limbajul lingvistic într-un chip cu totul deosebit : *poezia are nevoie de limbaj în întregimea lui, multilateral și în toate elementele sale, poezia nu rămîne indiferentă față de nici o nuanță a cuvîntului lingvistic.*

În afară de poezie, nici unul dintre domeniile culturii nu are nevoie de limbaj în totalitatea lui. Cunoașterea nu are cîtuși de puțin trebuință de specificul complex al aspectului sonor al cuvîntului în latura lui calitativă și cantitativă, de varietatea intonațiilor posibile, după cum nu are nevoie nici de a simți mișcarea organelor de articulare etc. Același lucru trebuie spus și despre alte domenii ale creației culturale : nici unul nu se poate lipsi de limbaj, dar iau din el foarte puțin.

Numai în poezie limbajul își dezvăluie toate posibilitățile, fiindcă aici cerințele față de el sînt maxime : toate aspectele lui sînt intensificate la culme, ajungînd la limita extremă ; poezia stoarce, dacă putem spune astfel, toate sucurile din limbaj, care aici se întrece pe sine.

Cu toate că este atît de exigentă față de limbaj, poezia *îl depășește ca limbaj, ca obiect lingvistic.* Poezia nu constituie o excepție de la principiul comun pentru toate

artele : *creația artistică, definită prin raportare la material, constituie depășirea acestuia.*

Limbajul, în determinarea sa lingvistică, nu intră în obiectul estetic al artei literare.

Acest lucru se petrece în toate artele : natura extra-estetică a materialului (spre deosebire de conținut) nu intră în obiectul estetic : nu intră nici spațiul fizico-matematic, nici liniile și figurile geometrice, nici mișcarea dinamicii, nici sunetul acusticii etc. Cu ele au de a face artistul-meșter și știința estetică, dar nu are de a face contemplarea estetică primară. Aceste două momente trebuie deosebite strict : în procesul lucrului, artistul este obligat să aibă de a face cu elementul fizic, cu cel matematic și cu cel lingvistic, esteticianul — cu fizica, cu matematica și cu lingvistica, dar toată această uriașă lucrare tehnică, înfăptuită de artist și studiată de estetică, fără de care n-ar exista opere de artă, nu intră în obiectul estetic, creat de contemplarea artistică, cu alte cuvinte, în existența estetică propriu-zisă, în finalitatea ultimă a creației : toate acestea sînt date la o parte în momentul receptării artistice, așa cum sînt înlăturate schelele cînd clădirea este terminată [1].

Pentru evitarea confuziilor, vom da aici definiția exactă a tehnicii în artă : *numim element tehnic în artă tot ceea ce este absolut indispensabil pentru crearea operei de artă în determinarea ei fizică ori lingvistică (aici se raportează și structura operei de artă finite, luată ca obiect), dar care nu intră în mod direct în obiectul estetic, nu constituie o componentă a ansamblului artistic ; aspectele tehnice sînt factori ai impresiei artistice, dar nu componente cu semnificație estetică ale conținutului acestei impresii, adică ale obiectului estetic.*

Trebuie oare să percepem cuvîntul, în obiectul artistic, drept cuvînt în determinarea lui lingvistică ? Tre-

[1] Desigur, de aici nu rezultă că obiectul estetic există undeva și cumva „de-a gata", înainte de crearea operei și independent de ea. O asemenea ipoteză ar fi total absurdă.

buie oare să percepem forma morfologică a cuvîntului anume ca morfologică, sintactică, *seria semantică drept semantică?* Trebuie oare să receptăm ansamblul poetic, în contemplarea artistică, drept un ansamblu verbal și nu ca pe un ansamblu finit al unui eveniment, al unei aspirații, al unei tensiuni interioare etc. ?

Evident, analiza lingvistică va descoperi cuvinte, propoziții etc. ; o analiză fizică ar descoperi hîrtia, cerneala tipografică de o anumită compoziție chimică, sau undele sonore în determinarea lor fizică ; fiziologul ar găsi procesele corespunzătoare în organele de percepție și în centrii nervoși ; psihologul ar afla emoțiile corespunzătoare, senzațiile auditive, reprezentările vizuale etc. Toate aceste raționamente științifice ale specialiștilor, mai cu seamă cele ale lingvistului (într-o măsură mult mai mică — raționamentele psihologului), sînt necesare esteticianului în activitatea lui de studiere a structurii operei în determinarea ei extraestetică. Dar pentru estetician, ca și pentru orice contemplator de artă, este limpede că toate aceste elemente nu intră în obiectul estetic, în acel obiect la care se referă aprecierea noastră estetică nemijlocită (minunat, profund etc.). Toate aceste elemente nu se înregistrează și nu se definesc decît prin raționamentul științific explicativ secundar al esteticianului.

Dacă am încerca să determinăm structura obiectului estetic al poeziei lui Pușkin *Amintire :*

Cînd zgomotoasa zi se stinge pentru
Cei muritori și-a nopții umbră
Încet se lasă peste-ale orașului largi uliți amuțite...

ș.a.m.d. — am spune că în componența ei intră : și orașul, și noaptea, și amintirile, și părerea de rău etc. Cu aceste *valori* are de a face în mod nemijlocit activitatea noastră artistică, asupra lor este orientată intenția estetică a spiritului nostru : evenimentul etic al amintirii și al regretului și-a găsit realizarea într-o formă estetică și finalizarea în această operă (de realizarea în forma artistică ține și momentul izolării și al ficțiunii, adică al

realității incomplete), dar nicidecum cuvintele, fonemele, morfemele, propozițiile și seriile semantice ; ele se află în afara percepției estetice, adică în afara obiectului artistic, și sînt necesare doar unei judecăți științifice secundare a esteticii, întrucît apare întrebarea : cum și prin ce elemente ale structurii extraestetice a operei exterioare este condiționat conținutul receptării artistice ?

Estetica trebuie să definească componența imanentă a conținutului contemplării artistice în puritatea ei estetică, adică obiectul estetic, pentru rezolvarea problemei privind importanța pe care o are pentru acesta materialul și organizarea lui într-o operă exterioară ; astfel, inevitabil, estetica trebuie să stabilească, în ceea ce privește poezia, că limbajul în determinarea lui lingvistică nu intră înlăuntrul obiectului estetic, rămîne în afara acestuia, *iar obiectul estetic însuși este alcătuit din conținutul realizat într-o formă artistică (sau din forma artistică materializînd un conținut).*

Munca uriașă a artistului asupra cuvîntului are ca scop final depășirea acestuia, fiindcă obiectul estetic se constituie la frontierele cuvintelor, la frontierele limbajului ca atare. Dar această depășire a materialului are un *caracter* pur *imanent* : artistul se eliberează de limbaj în determinarea lui lingvistică nu prin negare, *ci prin desăvîrșirea lui imanentă :* artistul, într-un fel, învinge limbajul chiar cu propria lui armă lingvistică, obligă limbajul, perfecționîndu-l din punct de vedere lingvistic, să se autodepășească.

Această depășire imanentă a limbajului în poezie se deosebește net de depășirea lui pur negativă în domeniul cunoașterii : algebrizarea, folosirea unor semne convenționale în locul cuvîntului, abrevierile etc.

Depășirea imanentă înseamnă definirea formală a atitudinii față de material nu numai în poezie, ci și în toate celelalte arte.

Estetica creației literare nu trebuie să sară peste limbajul lingvistic, ci să se folosească de întreaga lucrare a lingvisticii pentru a înțelege *tehnica* creației poetice, por-

nind de la înțelegerea justă a locului materialului în creația artistică, pe de o parte, și a specificului obiectului estetic, pe de altă parte.

Obiectul estetic în calitate de conținut și arhitectonică a viziunii artistice (după cum am arătat), este o formație existențială cu totul nouă, care nu ține de științele naturii, desigur nici de psihologie și nici de lingvistică : aceasta este o existență estetică originală ce apare la frontierele operei prin depășirea determinării ei material-concrete, extraestetice.

Cuvintele în opera poetică se organizează, pe de o parte, în ansamblul propoziției, al perioadei, al capitolului, al actului etc., iar pe de altă parte creează ansamblul înfățișării eroului, al caracterului lui, al situației, al ambianței, al faptei etc. și, în sfîrșit, ansamblul realizat în forma estetică și finalizat al evenimentului etic de viață, începînd odată cu aceasta de a mai fi cuvinte, propoziții, rînd, capitol etc. : procesul realizării obiectului estetic, adică al realizării finalității artistice în esența ei, este un proces de transformare consecventă a ansamblului verbal, înțeles din punct de vedere lingvistic și compozițional, în ansamblul arhitectonic al evenimentului finalizat estetic ; bineînțeles, toate relațiile și interacțiunile verbale de ordin lingvistic și compozițional se transformă în relații arhitectonice, evenimențiale, extraverbale.

Nu intenționăm să studiem aici în amănunt obiectul estetic și arhitectonica lui ; ne vom referi pe scurt la acele confuzii care au apărut pe terenul poeticii ruse contemporane în legătură cu teoria imaginii și care au un raport esențial cu teoria obiectului estetic.

„Imaginea", așa cum apare în estetica lui Potebnea, ni se pare puțin acceptabilă, ca urmare a faptului că este asociată cu multe lucruri de prisos și inexacte, și, în ciuda unei vechi și foarte venerabile tradiții a imaginii, poeticii nu i-ar strica să se despartă de ea ; dar critica imaginii, ca element de bază al creației poetice, propusă de unii formaliști și dezvoltată deosebit de clar de V. M. Jirmunski, ne pare întru totul greșită din punct de ve-

dere metodologic, în schimb foarte caracteristică pentru poetica rusă contemporană.

Importanța imaginii este negată aici pe temeiul că în procesul receptării artistice a operei poetice noi nu avem *reprezentări vizuale* clare ale obiectelor despre care este vorba în operă, ci doar crîmpeie labile, întîmplătoare și subiective ale reprezentărilor vizuale, din care, desigur, este absolut imposibil a se construi obiectul estetic. Prin urmare, imagini precise nu apar și, în principiu, nici nu pot apărea. De pildă, cum trebuie să ne reprezentăm „orașul" din poezia lui Pușkin citată mai sus? Ca un oraș străin sau rusesc? Mare sau mic? Ca Moscova sau ca Petersburgul? Acest lucru este lăsat în voia fiecăruia. Opera nu ne oferă nici un fel de indiciu necesar pentru făurirea unei reprezentări vizuale concrete, singulare a acestui oraș. Dar dacă astfel stau lucrurile, atunci artistul, în general, nu are de a face cu obiectul, ci doar cu cuvîntul, în cazul dat cu cuvîntul „oraș" și nimic mai mult.

Artistul are de a face numai cu cuvinte, fiindcă numai ele sînt ceva determinat și incontestabil prezent în operă.

Un asemenea raționament este foarte caracteristic pentru estetica materială, aflată încă sub influența psihologiei. În primul rînd, trebuie notat că același raționament ar putea fi aplicat și în domeniul teoriei cunoașterii (ceea ce nu o dată s-a și făcut): și savantul are de a face numai cu cuvîntul, iar nu cu obiectul și nici cu conceptul, căci se poate dovedi fără greutate, prin procedee analoge, că în psihicul savantului nu există nici un fel de concepte, ci doar formații subiective, întîmplătoare, labile și crîmpeie de reprezentări. Aici se reînvie nici mai mult nici mai puțin decît vechiul nominalism psihologic aplicat la creația artistică. Dar se poate demonstra la fel de convingător că nici cuvinte în determinarea lor lingvistică nu există în psihicul artistului și al savantului, și mai mult, în psihic nu există nimic, în afară de formații psihice care, ca atare, sînt subiective și, din

punctul de vedere al oricărui domeniu semantic (cognitiv, etic, estetic), sînt la fel de întîmplătoare și neadecvate. Prin psihic trebuie să se înțeleagă doar psihicul obiect al științei empirice care este psihologia, fundamentat metodologic exclusiv de ea și guvernat de legi pur psihologice.

Dar în ciuda faptului că în psihic totul e numai psihologic și că este cu desăvîrșire imposibil să trăiești din punct de vedere psihic natura, elementul chimic, triunghiul etc., există științe obiective unde avem de a face și cu natura, și cu elementul chimic, și cu triunghiul, unde gîndirea științifică are de a face *cu aceste obiecte*, este orientată asupra lor și stabilește legături între ele. Și poetul, în exemplul nostru, are de a face cu orașul, cu amintirea, cu regretul, cu trecutul și viitorul *ca valori etico-estetice*, și pe deasupra are de a face în mod responsabil din punct de vedere estetic, deși în sufletul lui nu există nici un fel de valori, ci numai trăiri psihice. Astfel, elementele componente ale obiectului estetic al operei date sînt : „ale orașului largi uliți", „a nopții umbră", „caierul amintirilor" etc., *dar nu reprezentările vizuale, nici trăirile psihice în general și nici cuvintele*. În plus, artistul (ca și contemplatorul) are de a face tocmai cu „orașul" : nuanța, exprimată de forma slavonească a cuvîntului *(grad)*, este raportată la valoarea etico-estetică a orașului, atribuindu-i o însemnătate mare devine *caracteristica unei valori concrete* și ca atare intră în obiectul estetic ; cu alte cuvinte, în obiectul estetic intră *nu forma lingvistică, ci semnificația ei axiologică* (estetica psihologică ar spune : elementul emoțional-volitiv corespunzător acestei forme).

Aceste componente se asamblează în unitatea valoric-semnificativă a evenimentului de viață, realizat și finalizat din punct de vedere estetic (fără formă estetică el ar fi un eveniment etic, în principiu, neputînd să fie finalizat din interiorul său). Acest eveniment etico-estetic este întru totul definit și monosemantic din punct de vedere artistic. Componentele lui le putem numi și imagini, în-

ţelegînd prin aceasta nu reprezentările vizuale, ci elementele conţinutului înzestrate cu formă.

Trebuie să notăm că imaginea nu poate fi *văzută* nici în artele plastice : a vedea *numai cu ochii* un om reprezentat *ca om*, ca valoare etico-estetică, ca imagine, a vedea corpul lui ca valoare, expresia lui exterioară etc., este, desigur, absolut imposibil. În general, pentru a vedea sau pentru a auzi *ceva*, adică *ceva* determinat, concret sau numai semnificativ din punct de vedere axiologic, cu pondere, nu sînt de ajuns simţurile exterioare, nu e de ajuns — folosind cuvintele lui Parmenide — *„ochiul nevăzător şi urechea surdă"*.

Astfel, componenta estetică (o vom numi deocamdată imagine) nu este nici noţiune, nici cuvînt, nici reprezentare vizuală, ci o formaţie estetică originală, realizată în poezie cu ajutorul cuvîntului, în artele plastice — cu ajutorul materialului vizual, perceptibil, dar care nu coincide nicăieri nici cu materialul, nici cu vreo altă combinaţie materială.

Toate confuziile, de felul celei analizate mai sus, care apar în jurul obiectului estetic nonverbal, în general nonmaterial, se explică în ultimă instanţă prin tendinţa absolut nelegitimă de a găsi obiectului estetic un echivalent pur empiric, chiar localizat spaţial şi temporal — ca un lucru — sau chiar prin tendinţa de a „empiriza" pe de-a-ntregul din punct de vedere cognitiv obiectul estetic. Creaţia artistică posedă două aspecte empirice : opera materială exterioară şi procesul psihic al creaţiei şi receptării — senzaţiile, reprezentările, emoţiile etc. ; în primul caz avem legi ştiinţifice (matematice sau lingvistice), în al doilea caz — legi pur psihologice (legături asociative etc.). De ele se agaţă cercetătorul, temîndu-se să depăşească prin ceva cadrul lor, socotind de obicei că mai departe se află numai substanţe metafizice ori mistice. Dar aceste încercări de „empirizare" totală a obiectului estetic s-au dovedit întotdeauna neizbutite şi, după cum am arătat, ilegitime din punct de vedere metodologic : important este a înţelege tocmai specificul obiectului estetic ca atare şi specificul legăturii pur estetice a ele-

mentelor lui, adică al arhitectonicii lui ; nici estetica psihologică, nici estetica materială nu sînt capabile să realizeze acest lucru.

Nu trebuie să ne temem de faptul că obiectul estetic nu poate fi descoperit nici în psihic, nici în opera materială ; el nu devine din pricina asta vreo substanţă mistică ori metafizică ; în aceeaşi situaţie se află şi universul divers al actului, existenţa eticului. Unde se află statul ? În psihic ? În spaţiul fizico-matematic ? Pe hîrtia actelor constituţionale ? Unde se află dreptul ? Cu toate acestea, noi avem de a face în mod responsabil şi cu statul, şi cu dreptul ; mai mult, aceste valori interpretează şi ordonează atît materialul empiric, cît şi psihicul nostru, permiţîndu-ne să depăşim subiectivitatea lui psihică pură.

Tot prin această tendinţă a empirizării extraestetice şi a psihologizării obiectului estetic se explică încercarea, menţionată de noi mai sus, de a înţelege conţinutul ca element al materialului, care este cuvîntul : ataşat de cuvînt, ca unul dintre aspectele lui, alături de fonem, morfem etc., conţinutul se prezintă mai tangibil din punct de vedere ştiinţific, mai concret.

Nu vom mai reveni asupra problemei conţinutului ca element constitutiv indispensabil. Vom spune doar că prin aspect tematic (care în unele arte lipseşte, iar în altele există), de obicei unii cercetători înclină să înţeleagă numai elementul diferenţierii obiectuale şi al determinării cognitive, care, într-adevăr, nu e propriu tuturor artelor ; dar acest element, prin sine, nu poate epuiza, în nici un caz, conţinutul. Totuşi în unele cazuri (la V. M. Jirmunski, deşi lui nu-i este străină nici prima accepţie, mai îngustă, a tematicii), poetica contemporană trece în sfera tematicii aproape întreg obiectul estetic în specificul lui nonmaterial şi cu structura lui evenimenţial-arhitectonică ; dar, în acelaşi timp, acest obiect, introdus necritic, e vîrît cu forţa într-un cuvînt definit din punct de vedere lingvistic şi e plasat aci alături de fonem, morfem şi de alte elemente, ceea ce, desigur, alterează din rădăcină puritatea lui. Dar cum se poate pune de acord, într-un tot unitar, universul tematic evenimenţial (con-

ținutul înzestrat cu formă) cu cuvîntul definit din punct de vedere lingvistic ? La această întrebare poetica nu dă nici un răspuns, dar nici nu pune întrebarea într-o formă tranșantă. Totuși universul tematic, în accepție largă, și cuvîntul lingvistic sînt situate în planuri și dimensiuni total diferite. Trebuie adăugat că tematica teoretizează peste măsură obiectul estetic și conținutul : elementul etic și simțirea corespunzătoare sînt subapreciate, în general nu se face deosebire între aspectul pur etic și transcripția lui cognitivă.

Importanța materialului în creația artistică se definește astfel : fără să intre în obiectul estetic în determinarea sa materială extraestetică, ca element constitutiv semnificativ din punct de vedere estetic, el este necesar pentru crearea acestuia ca element tehnic.

De aici nu rezultă nicidecum că studierea structurii materiale a operei, luată pur tehnic, trebuie să ocupe în estetică un loc modest. În estetica specială, importanța cercetărilor materiale este extrem de mare, la fel de mare ca și importanța operei materiale și a făuririi ei pentru artist și pentru contemplarea estetică. Putem fi întru totul de acord cu afirmația : „în artă tehnica înseamnă totul", înțelegînd prin aceasta că obiectul estetic se realizează numai prin intermediul creării operei materiale (de aceea viziunea estetică în afara artei este hibridă, fiindcă aici este imposibil de realizat o organizare cît de cît completă a materialului, de pildă în contemplarea naturii) ; înainte de această creare și independent de ea, obiectul estetic nu există, el se realizează concomitent cu opera.

Nu trebuie atribuit cuvîntului *„tehnică"*, aplicat la creația artistică, un sens peiorativ : aici tehnica nu poate și nu trebuie să fie separată de obiectul estetic ; el este acela care o animă și o acționează sub toate aspectele ; de aceea, în creația artistică, tehnica nu este nicidecum mecanicistă, ea poate apărea astfel doar într-o cercetare estetică de proastă calitate, care pierde din vedere obiectul estetic, face tehnica autonomă, rupînd-o de scopul și de sensul său. În opoziție cu asemenea cercetări, trebuie

subliniat caracterul auxiliar al organizării materiale a operei, caracterul ei pur tehnic, nu pentru a-i diminua importanța, ci, dimpotrivă, pentru a-i oferi un sens și a o însufleți.

Rezolvarea corectă a problemei semnificației materialului nu face, astfel, inutile cercetările esteticii materiale și nu diminuează cîtuși de puțin importanța lor, ci va oferi acestor cercetări principiile *și orientarea metodologică justă, dar, firește, ele vor trebui să renunțe la pretenția de a epuiza creația artistică.*

E necesar să notăm că în ceea ce privește unele arte analiza estetică aproape că trebuie să se limiteze doar la studierea tehnicii, înțeleasă, desigur, din punct de vedere metodic numai ca pură tehnică. Aceasta este situația esteticii muzicale. Despre obiectul estetic al muzicii, care apare la frontierele sunetului acustic, analiza estetică a anumitor opere aproape că nu are ce spune, în afară de o definiție foarte generală a specificului acestuia. Judecățile care ies din cadrul analizei compoziției materiale a operei muzicale devin, în majoritatea cazurilor, subiective : acestea pot fi ori o poetizare liberă a operei, ori o construcție metafizică arbitrară, ori un raționament pur psihologic.

Este posibil un gen de interpretare filosofică subiectivă, înțeleasă din punct de vedere metodic, a operei muzicale, care poate avea o mare însemnătate culturală, dar, desigur, fără să fie științifică în sensul strict al cuvîntului.

Ne este imposibil să schițăm aici metodologia analizei compoziționale a materialului, nici măcar în cîteva trăsături generale, cum am făcut-o pentru metodologia analizei conținutului ; acest lucru este posibil numai după o familiarizare mai amănunțită cu obiectul estetic și cu arhitectonica lui, prin care este determinată compoziția. Aici însă trebuie să ne limităm la cele ce am spus.

IV

PROBLEMA FORMEI

Forma artistică este forma conținutului, realizată însă pe de-a-ntregul în material și alipită parcă de el. De aceea forma trebuie să fie înțeleasă și studiată în două direcții : 1. dinlăuntrul obiectului estetic pur, ca formă arhitectonică, orientată axiologic asupra conținutului (un eveniment posibil), raportată la el ; 2. dinlăuntrul ansamblului material compozițional al operei (aceasta este studierea tehnicii formei).

În cea de a doua direcție a studierii, forma nu trebuie în nici un caz interpretată ca formă a materialului (aceasta ar denatura cu desăvîrșire înțelegerea), ci doar ca formă realizată pe baza materialului și cu ajutorul lui, și în această privință, pe lîngă obiectivul său estetic, condiționată și de natura materialului dat.

Capitolul de față constituie o scurtă introducere în metodologia analizei *estetice* a formei ca formă *arhitectonică*. Foarte adesea, forma e înțeleasă numai ca „tehnică" ; aceasta caracterizează atît formalismul, cît și psihologismul în istoria și teoria artei. Noi însă examinăm forma în plan pur estetic, ca formă semnificativă din punct de vedere artistic. Problema principală a acestui capitol este următoarea : cum poate forma, realizată în întregime pe baza materialului, să devină totuși formă a conținutului, să se raporteze axiologic la el, sau, cu alte cuvinte, cum poate forma compozițională — organizarea materialului — să realizeze o formă arhitectonică, adică o contopire și o organizare de valori cognitive și etice ?

Forma se dezobiectualizează și iese din cadrul operei concepută ca material organizat numai devenind expresia activității creatoare determinate axiologic a unui subiect activ din punct de vedere estetic. Acest moment al

activității formei, relevat de noi mai sus (în primul capitol), va fi supus aici unei analize mai amănunțite [1].

În formă *eu mă regăsesc pe mine*, activitatea mea productivă de a da o formă axiologică, *simt intens gestul meu care creează obiectul*, și aceasta nu numai în creația primară, nu numai în realizarea proprie, dar și în contemplarea operei de artă : *eu trebuie, într-o anumită măsură, să mă simt pe mine creator al formei, pentru ca, în general, să realizez o formă ca atare, semnificativă din punct de vedere artistic.*

În aceasta constă deosebirea esențială dintre forma artistică și forma cognitivă ; aceasta din urmă nu are autor-creator : eu găsesc forma cognitivă în obiect, eu nu mă regăsesc în ea, la fel cum nu regăsesc nici activitatea mea creatoare. Aceasta condiționează o necesitate restrictivă specifică gîndirii cognitive : ea este activă, dar nu-și simte activitatea, fiindcă sentimentul nu poate fi decît individual, atribuit unei individualități, sau, mai exact, sentimentul activității mele nu intră în conținutul obiectual al gîndirii înseși, rămîne în afara ei, ca o anexă subiectiv-psihologică, nu mai mult : *știința ca unitate obiectivă de obiecte nu are autor-creator* [2].

Autorul-creator este un element constitutiv al formei artistice.

Eu trebuie să resimt forma — pentru a o resimți estetic — ca fiind atitudinea mea axiologică activă față de *conținut :* în formă și prin formă eu cînt, povestesc, reprezint, prin formă eu îmi exprim dragostea, aprobarea, acceptarea.

Conținutul se opune formei ca ceva pasiv, care are nevoie de ea, ca ceva receptiv, primitor, cuprinzător, statornic, iubitor etc. ; îndată ce eu încetez să mai fiu ac-

---

[1] Înțelegerea formei ca expresie a activității nu e deloc străină teoriei artei, dar ea poate căpăta o fundamentare solidă numai într-o estetică sistematic orientată.

[2] Savantul-autor organizează activ doar forma exterioară a expunerii ; caracterul specific, finit și individual al unei opere științifice, care exprimă activitatea estetică subiectivă a creatorului, nu intră în interiorul cunoașterii teoretice a lumii.

tiv în formă, conținutul îmblînzit și finalizat de ea se revoltă numaidecît și va apărea în semnificația lui cognitiv-etică pură ; cu alte cuvinte, contemplarea artistică ia sfîrșit, fiind înlocuită de empatia pur etică sau de meditația cognitivă, de acordul sau dezacordul teoretic, de aprobarea sau dezaprobarea practică etc. Astfel, în receptarea nonartistică a unui roman, forma poate fi înăbușită și conținutul poate deveni activ în direcția lui cognitivă, problematică sau etico-practică. Poți, de pildă, să trăiești alături de personaje, să trăiești aventurile lor, succesele și insuccesele lor ; și muzica poate fi redusă la un simplu acompaniament al viselor noastre, al tensiunii noastre etice libere, elementare, transferînd în el centrul de greutate.

A vedea sau a auzi ceva pur și simplu încă nu înseamnă și a percepe forma artistică ; trebuie să facem din ceea ce e văzut, auzit, pronunțat expresia atitudinii noastre axiologice active, trebuie *să intri ca creator în ceea ce e văzut, auzit, pronunțat* și prin aceasta să depășești materialitatea, determinarea extraartistică a formei, realitatea ei : ea încetează să mai fie în afara noastră, ca material receptat și organizat cognitiv, devine expresia activității apreciative, care pătrunde în conținut și îl transformă. Astfel, cînd citesc ori ascult o operă poetică, nu o las în afara mea ca pe un enunț al altcuiva, care e suficient să-l asculți și sensul căruia — practic ori cognitiv — trebuie înțeles pur și simplu ; dar, într-o anumită măsură, eu îl fac propriul meu enunț despre altcineva, îmi însușesc ritmul, intonația, efortul de articulare, gestica interioară (care creează mișcarea) a povestirii, activitatea plastică a metaforei etc., ca expresie adecvată a propriei mele atitudini axiologice față de conținut ; adică, în timpul receptării, eu nu sînt orientat spre cuvinte, nici către foneme, nici către ritm, ci împreună cu cuvintele, cu fonemul, cu ritmul sînt orientat activ către conținut, îl îmbrățișez, îl formez și îl finalizez (forma însăși, luată abstract, nu-și este sieși suficientă, dar face autonom conținutul format). Eu devin activ în formă și *prin formă ocup o poziție axiologică în afara*

conținutului, înțeles ca orientare cognitiv-etică, și aceasta face pentru întîia oară posibilă finalizarea și în genere realizarea tuturor funcțiilor estetice ale formei în raport cu conținutul.

Astfel, forma este expresia atitudinii axiologice active a autorului-creator și a receptorului (coparticipant la crearea formei) față de conținut ; toate elementele operei în care ne putem resimți, putem simți activitatea noastră legată în mod apreciativ de conținut, și care sînt depășite în materialitatea lor de această activitate, trebuie să fie raportate la formă.

Dar în ce chip forma, ca expresie verbală a atitudinii subiective și active față de conținut, poate deveni *o formă creatoare, care desăvîrșește conținutul ?* Ce face dintr-o activitate verbală, în genere dintr-o activitate *care în realitate nu iese din cadrul operei materiale*, pe care o generează și o organizează, o activitate ce înzestrează cu formă conținutul cognitiv și etic, cu o formă finită, pe deasupra ?

Aici sîntem nevoiți să ne referim pe scurt la funcția primară a formei în raport cu conținutul — *funcția izolării sau a separării.*

Izolarea sau separarea nu se referă nici la material, nici la operă ca lucru, ci la semnificația ei, la conținut, care se eliberează de unele legături necesare cu unitatea naturii și cu unitatea evenimentului etic al existenței. Această renunțare la legătură nu anulează posibilitatea conținutului izolat de a fi cunoscut și valorizat din punct de vedere etic : ceea ce a fost izolat este recunoscut de memoria rațiunii și a voinței, dar el poate fi individualizat și, în principiu, finalizat, fiindcă individualizarea e imposibilă în cazul unei raportări și integrări stricte în unitatea naturii, iar finalizarea este imposibilă în evenimentul unitar, ireversibil al existenței : conținutul trebuie izolat de evenimentul viitor pentru ca finalizarea (prezența autosuficientă, prezentul autonom) să devină posibilă.

Conținutul operei este ca un fragment al evenimentului unitar, deschis, al existenței, izolat și eliberat prin formă de responsabilitatea sa față de viitorul eveniment și în consecință liniștit și autonom în ansamblul său, finalizat, absorbind, în liniștea și autosuficiența sa, natura izolată.

Izolarea de unitatea naturii distruge toate elementele concrete ale conținutului. În general, forma materialității a devenit pentru prima dată posibilă pe baza concepției naturii unice, elaborată de științele naturale : în afara ei, obiectul nu poate fi perceput decît în spirit animist și mitologic, ca forță și participant la evenimentul vieții. Izolarea dezobiectualizează din nou : un lucru izolat este o *contradictio in adjecto*.

Așa-numita *ficțiune* în artă nu este decît expresia pozitivă a izolării : obiectul izolat este prin aceasta și plăsmuit, adică ireal în unitatea naturii și inexistent în evenimentul vieții. Prin elementul lor negativ, ficțiunea și izolarea coincid ; prin elementul pozitiv al ficțiunii se subliniază activitatea proprie formei, calitatea de autor : în ficțiune, eu mă simt mai acut ca cel ce plăsmuiește activ un obiect, îmi simt libertatea, condiționată de poziția mea exterioară, de a forma nestingherit și de a finaliza evenimentul.

Poate fi plăsmuit doar ceva valoros și semnificativ din punct de vedere subiectiv în eveniment, ceva semnificativ din punct de vedere uman, dar nu un lucru ; un lucru plăsmuit este o *contradictio in adjecto*.

Nici în muzică izolarea și ficțiunea nu pot fi raportate axiologic la material : nu este izolat sunetul acusticii și nu este plăsmuit numărul matematic al sistemului compozițional. Sînt izolate și ireversibil plăsmuite evenimentul aspirației, tensiunea valorizantă care, mulțumită acestui fapt, se autoelimină nestingherit, intrînd, prin finalizare, într-o stare de acalmie.

Așa-numita „insolitare" *(ostrannenie)*, termen lansat de formaliști, în fond nu este altceva decît funcția izolării exprimată nu destul de clar din punct de vedere metodologic, în majoritatea cazurilor raportată incorect la

material : se insolitează *cuvîntul* prin distrugerea seriei lui semantice obişnuite ; uneori, totuşi, insolitarea este raportată şi la obiect, dar e înţeleasă în mod rudimentar psihologist, ca o eliberare a obiectului de percepţia lui obişnuită (percepţia obişnuită este, desigur, la fel de întîmplătoare şi subiectivă ca şi cea neobişnuită). Într-adevăr, izolarea înseamnă degajarea obiectului, a valorii şi evenimentului din seria cognitiv-etică necesară.

Izolarea face pentru prima dată posibilă realizarea pozitivă a formei artistice, fiindcă ea înlesneşte nu atitudinea cognitivă şi nici cea etică faţă de eveniment, ci modelarea liberă a conţinutului, eliberează activitatea sentimentului nostru legat de obiect, sentimentul conţinutului şi toate energiile creatoare ale acestui sentiment. Astfel, izolarea este condiţia negativă a caracterului personal obiectiv (dar nu psihologic subiectiv) al formei ; ea permite autorului-creator să devină element constitutiv al formei [1].

Pe de altă parte, izolarea scoate în evidenţă şi determină semnificaţia materialului, a organizării lui compoziţionale : materialul devine convenţional : prelucrînd materialul, artistul elaborează valorile unei realităţi izolate şi prin aceasta îl depăşeşte imanent, fără a ieşi din cadrul lui. Cuvîntul, enunţul încetează să mai aştepte, să mai dorească altceva real aflat dincolo de limitele lor : o acţiune sau ceva care să corespundă realităţii, adică o realizare reală sau o verificare şi confirmare (depăşirea subiectivităţii) ; cuvîntul, prin forţele sale proprii transferă forma finalizatoare în conţinut : astfel, în poezie, rugămintea, organizată estetic, începe să-şi fie sieşi suficientă şi nu mai are nevoie de altă satisfacţie (fiind într-un fel satisfăcută de însăşi forma expresiei sale), rugăciunea încetează să mai simtă nevoia unui Dumnezeu, care ar putea s-o audă, jeluirea încetează să mai simtă nevoia de ajutor, căinţa — de iertare etc. Forma doar

[1] Izolarea este, desigur, şi primul produs al acestei activităţi ; izolarea este, într-un fel, actul de intrare în posesia autorului.

cu ajutorul materialului umple orice eveniment și orice tensiune etică pînă la deplina lor realizare. Numai cu ajutorul materialului autorul adoptă o poziție creatoare, productivă față de conținut, adică față de valorile cognitive și etice ; autorul pătrunde parcă în evenimentul izolat și devine, în el, creator, fără a deveni participant. În felul acesta, izolarea face cuvîntul, enunțul, în genere materialul (sunetul acusticii etc.) creativ din punct de vedere formal.

Cum pătrunde personalitatea creatoare a artistului și a contemplatorului în material — în cuvînt — și care laturi ale acestui material și le însușește ea cu preponderență ?

În cuvînt, ca material, deosebim următoarele elemente [1] : 1. latura sonoră a cuvîntului, mai precis, aspectul său muzical ; 2. sensul material al cuvîntului (cu toate nuanțele și variantele lui) ; 3. aspectul legăturii verbale (toate relațiile și corelațiile pur verbale) ; 4. aspectul intonațional (emoțional volitiv, în plan psihologic) al cuvîntului, orientarea sa axiologică, care exprimă diversitatea relațiilor axiologice ale locutorului ; 5. sentimentul activității verbale, al zămislirii active a *sunetului semnificativ* (aici sînt incluse toate elementele motorii : articularea, gestul, mimica etc. și elanul interior al personalității mele care ocupă activ, prin intermediul cuvîntului, al enunțului, o anumită poziție axiologică și semantică). Subliniem că este vorba de sentimentul zămislirii cuvîntului semnificativ : acesta nu este sentimentul unei mișcări organice brute, care generează realitatea fizică a cuvîntului, ci sentimentul zămislirii atît a sensului, cît și a aprecierii, cu alte cuvinte sentimentul mișcării și al ocupării unei poziții de către un om întreg, al unei mișcări în care sînt antrenate și organismul, și activitatea semantică, fiindcă se zămislește și trupul și spiritul cuvîntului în unitatea lor concretă. În acest ultim, cel de al cincilea, aspect se reflectă toate celelalte patru ; el

[1] Cuvîntul lingvistic este abordat aici din punctul de vedere al realizării compoziționale, prin el, a formei artistice.

constituie acea latură a lor care e orientată spre personalitatea locutorului (sentimentul zămislirii sunetului, a sensului, a relației și a aprecierii).

Activitatea modelatoare a autorului-creator și a contemplatorului își însușește toate aspectele cuvîntului : cu ajutorul lor, al tuturor, el poate realiza forma finalizatoare orientată asupra conținutului ; pe de altă parte, toate aceste aspecte servesc și pentru exprimarea conținutului ; în orice element creatorul și contemplatorul au sentimentul activității lor — care selectează, creează, definește, finalizează — și în același timp simt acel ceva asupra căruia e orientată această activitate, ceva ce se află acolo, în fața ei. Dar *aspectul conducător*, focarul energiilor modelatoare este, desigur, cel de al cincilea ; apoi, în ordinea succesivă a importanței, cel de al patrulea, adică aprecierea, cel de al treilea — legăturile, cel de al doilea — sensul și, în sfîrșit, cel dintîi — sunetul, care, într-un fel, absoarbe toate celelalte aspecte, devenind *purtătorul unității cuvîntului în poezie*.

Aspectul conducător al enunțului cognitiv este sensul material, obiectual, al cuvîntului care aspiră să găsească un loc necesar în unitatea concretă, obiectivă, a cunoașterii. Această unitate obiectuală dirijează și determină totul într-un enunț cognitiv, aruncînd neînduplecată peste bord tot ceea ce nu are legătură cu ea, lăsînd în special dincolo de bord sentimentul ocupării unei poziții active de către enunț : acest sentiment nu se raportează la unitatea obiectuală și nu pătrunde în ea ca sentiment și voință subiective creatoare, fiind cel mai puțin capabil să creeze unitatea unui enunț cognitiv.

Sentimentul unei activități verbale în actul discursului (condamnare, consimțămînt, iertare, rugăminte) nu este nicidecum element conducător, actul cuvîntului fiind raportat la unitatea evenimentului etic, definindu-se în el ca necesar și obligatoriu.

Numai în poezie sentimentul activității de zămislire a unui enunț semnificativ devine un centru modelator, purtător al unității formei.

Din acest focar al unei activități generatoare sensibile răzbate în primul rînd ritmul (în sensul cel mai larg al cuvîntului, atît al versului, cît și al prozei) și în general orice *modalitate de enunț nonobiectual, modalitate care îl întoarce pe autorul enunțului spre sine, spre unitatea lui activă, generatoare.*

Unitatea modalității, bazată pe revenirea a ceea ce este similar, chiar dacă ceea ce revine n-ar fi decît elemente semantice similare, este unitatea unei activități care se reîntoarce spre sine, se autoregăsește din nou ; centrul greutății nu stă în sensul recunoscut, ci în revenirea activității mișcării interioare și exterioare, a sufletului și a corpului, care a generat acest sens.

Unitatea tuturor elementelor compoziționale care realizează forma și în primul rînd unitatea ansamblului verbal al operei, unitate luată sub aspect formal, nu constă în ceea ce sau despre ce se vorbește, ci în faptul cum se vorbește, în sentimentul *activității* vorbirii semnificative, care trebuie să se simtă permanent ca *activitate unică*, independent de unitatea obiectuală și semantică a conținutului său ; nu se repetă, nu revin și nu contractează nemijlocit legături elementele semantice — în obiectivitatea lor, adică separate definitiv de personalitatea subiectului vorbitor — ci elementele activității care se raportează, ale senzației propriei activități ; activitatea nu se pierde în obiect, ea simte iarăși și iarăși propria-i unitate subiectivă în ea însăși, în tensiunea poziției sale fizice și sufletești : *unitate nu a obiectului și nici a evenimentului, ci unitatea îmbrățișării și a cuprinderii obiectului și evenimentului.* Astfel, din punctul de vedere al unității formei, începutul și sfîrșitul unei opere constituie începutul și sfîrșitul unei activități : eu încep și eu sfîrșesc.

Unitatea obiectivă a cunoașterii nu are sfîrșit care să beneficieze de o semnificație pozitivă : savantul este acela care începe și sfîrșește, dar nu știința. Sfîrșitul, începutul și o parte însemnată a elementelor compoziționale ale unui tratat savant reflectă activitatea autorului-subiect, adică sînt elemente estetice, care nu pătrund în interio-

rul universului deschis, fără început și sfîrșit al cunoașterii.

Toate diviziunile compoziționale ale unui ansamblu verbal — capitole, paragrafe, strofe, rînduri, cuvinte — exprimă forma doar ca diviziuni ; *etapele* activității verbale generatoare sînt perioade ale unei tensiuni unice, sînt elemente care ating un anumit grad de finalizare, nu a conținutului însuși, ca *fiind determinate din interiorul lui,* ci elemente ale unei activități ce *cuprinde* conținutul *din exterior,* determinate de activitatea autorului orientată asupra conținutului, deși, desigur, ele pătrund esențialmente în conținut, înzestrîndu-l cu o formă adecvată din punct de vedere estetic, dar fără a-l violenta.

Prin urmare, unitatea formei estetice este unitatea poziției unui suflet activ și a unui trup activ, a unui om complet, activ, care se bizuie pe sine însuși. Îndată ce unitatea se deplasează în conținutul activității, în unitatea obiectuală a cunoașterii și în unitatea semantică a evenimentului, forma încetează de a mai fi estetică ; astfel, ritmul, intonația finalizatoare și alte elemente formale își pierd forța modelatoare.

Totuși această activitate generatoare a sunetului-cuvînt semnificativ, activitate care, prin sentimentul de sine, devine stăpînă pe unitatea sa, nu-și e sieși suficientă, nu e satisfăcută doar de ea însăși, dar depășește cadrul unui organism activ și al unui psihic activ, se orientează în afara ei, fiindcă este o activitate care iubește, înalță, coboară, preamărește, deplînge etc., cu alte cuvinte este o relație determinată din punct de vedere axiologic (în plan psihologic, are o anumită tonalitate emoțional-volitivă) ; fiindcă nu se generează un simplu sunet, ci un sunet semnificativ. Activitatea generatoare a cuvîntului pătrunde și se recunoaște axiologic în latura intonațională a cuvîntului, își cucerește aprecierea în sentimentul intonației active[1]. Prin latura intonațională a cuvîntului

[1] Modalitatea însușirii elementelor cuvîntului de către activitatea autorului și contemplatorului (pe care o vom arăta mai departe) nu este nicidecum modalitatea receptării și creației reale.

înțelegem capacitatea lui de a exprima toată diversitatea judecăților de valoare ale locutorului față de conținutul enunțului (în plan psihologic — diversitatea reacțiilor emoțional-volitive ale locutorului); în plus, indiferent dacă această latură a cuvîntului este exprimată într-o intonare reală în cursul realizării sau se resimte doar ca posibilitate, ea posedă totuși pondere estetică. Activitatea autorului devine activitatea unei *aprecieri exprimate*, care nuanțează toate laturile cuvîntului: cuvîntul dojenește, mîngîie, e indiferent, umilește, ornează etc.[1]

Apoi, activitatea generatoare cucerește relații verbale semnificative (comparația, metafora; utilizarea compozițională a relațiilor sintactice, a repetițiilor, a paralelismelor, a formei interogative; folosirea compozițională a relațiilor hipotaxice și parataxice etc.): *sentimentul activității de conexiune apare și în ele ca organizator*, dar este deja determinat din punct de vedere axiologic. Astfel, o comparație sau o metaforă se sprijină pe unitatea activității de apreciere, altfel spus, conexiunea cuprinde laturile intonaționale ale cuvîntului, care nu sînt, desigur, indiferente față de semnificația obiectuală (în plan psihologic, metafora, comparația și alte relații verbale poetizate se bazează pe corelația cuvintelor și pe afinitatea lor emoțional-volitivă); unitatea nu e creată de gîndirea logică, ci de sentimentul unei activități apreciative; acestea nu sînt relații obiectuale necesare, care lasă în afară subiectul ce simte și voiește, care nu au nevoie de el, ci relații pur subiective, care simt nevoia unității subiective a omului care simte și voiește. Însă metafora și comparația presupun o relație și o unitate obiectuală posibilă, precum și unitatea evenimentului etic, pe fondul cărora este sesizată activitatea lor creatoare: metafora și comparația cuprind o direcție cognitiv-etică persistentă, aprecierea exprimată în ele devine într-adevăr mo-

[1] Avem în vedere intonația valorizantă pur estetică a autorului, spre deosebire de intonația etică, așa-zis „realistă" a unui personaj real sau posibil, care trăiește evenimentele interesat din punct de vedere etic, dar nu estetic.

delatoare a obiectului pe care-l dematerializează. Ruptă de sentimentul activității relaționale și modelatoare a autorului, metafora piere, adică încetează de a mai fi metaforă poetică, sau devine mit (ca simplă metaforă lingvistică ea poate servi foarte bine și scopurilor enunțului cognitiv).

Toate relațiile verbale sintactice, pentru a deveni compoziționale și a realiza forma în obiectul artistic, trebuie să fie pătrunse de unitatea sentimentului unei activități relaționale, tintind unitatea, realizată tot de ele, a relațiilor obiectuale și semantice cu caracter cognitiv sau etic, de unitatea sentimentului tensiunii și a cuprinderii modelatoare, a îmbrățișării din exterior a conținutului cognitiv-etic.

Sensul obiectual, material, al cuvîntului se învăluie, de asemenea, în sentimentul *activității alegerii sensului, cu sentimentul* specific al *inițiativei semantice a subiectului-creator* (ea nu există în cunoaștere, unde nu poți fi inițiator, unde sentimentul activității de alegere este aruncat în afara cadrului universului cunoașterii). Dar acest sentiment de alegere este raportat la ceea ce este ales, cuprinde autonomia lui cognitivă și etică.

În sfîrșit, sentimentul activității își însușește și latura sonoră a cuvîntului. Latura pur acustică a cuvîntului, în poezie, are o importanță relativ mică ; mișcarea generatoare a sunetului acustic, deosebit de activă în organele de articulare, dar care cuprinde și întregul organism, sau realizabilă realmente în timpul unei recitări proprii, sau trăită prin simpatie în timpul ascultării, sau simțită doar ca posibilă, este incomensurabil mai importantă decît însuși lucrul auzit, care aproape este redus la rolul secundar de a stîrni mișcările generatoare corespunzătoare, sau la rolul secundar de însemn al sensului, al semnificației, sau, în sfîrșit, de a servi ca bază a unei intonații, care are nevoie de întinderea sonoră a cuvîntului, dar e indiferentă față de structura sonoră calitativă a acestuia, și a unui ritm care are, desigur, un caracter motric. În roman, de regulă în ansamblurile verbale în proză mai mari — fonemul cedează aproape definitiv

funcțiile sale auxiliare (de a indica sensul, de a provoca o mișcare, de a sluji ca bază a intonației) grafemului. În aceasta constă deosebirea esențială dintre poezie și muzică. În muzică, mișcarea care creează sunetul are o importanță secundară în comparație cu latura acustică a foniei, în afară de muzica vocală care, în această privință, este mai apropiată de poezie, deși aici elementul acustic este totuși incomparabil mai important decît în poezie ; dar aici mișcarea generatoare este încă organică, și putem spune că organismul interior, care creează activ, al compozitorului — interpretului — ascultătorului este antrenat, ca element, în forma artistică.

În muzica instrumentală, mișcarea generatoare a sunetului încetează aproape complet de a mai fi organică : mișcarea arcușului, atingerea clapelor, efortul necesar pentru instrumentele de suflat etc. — totul rămîne într-o măsură însemnată în afara formei ; numai tensiunea corespunzătoare acestei mișcări, ca să spunem așa, forța energiei cheltuite, ruptă complet de sentimentul organic interior al mîinii care atinge sau se mișcă, este absorbită în sunetul însuși, unde, purificată, este sesizată de auzul care interpretează, devine expresia activității și tensiunii omului interior, într-un fel alături de organism și de instrument ca obiect, care generează sunetul semnificativ din punct de vedere valoric. În muzică, toate elementele compoziționale semnificative sînt absorbite de latura acustică a sunetului ; dacă în poezie, autorul, care realizează forma, este un om care vorbește, în schimb, în muzică este un om care emite sunete nemijlocit, dar nu cel care cîntă la pian, la vioară etc. — în sensul celui care generează sunetul cu ajutorul instrumentului ; activitatea creatoare a formei muzicale este activitatea celei mai semnificative fonii, a celei mai valorizante mișcări a sunetului.

Trebuie să recunoaștem că termenul „instrumentație", folosit pentru desemnarea ordonării laturii calitative a materialului sonor în poezie, este extrem de nereușit ; de fapt, nu latura acustică a cuvintelor este ordonată, ci la-

tura lor articulatorie, latura motrică ; e drept că această ordine articulatorie îşi află reflectarea în structura sonoră, la fel ca şi în cea grafică.

Importanţa organismului creator interior nu este identică în toate genurile poetice : ea este maximă în poezia lirică, unde corpul care generează sunetul din interior şi care simte unitatea tensiunii sale productive este antrenat în formă ; în roman, participarea organismului intern la formă este minimă.

Desigur, şi în roman, activitatea care generează cuvîntul rămîne principiul conducător al formei (dacă romanul este într-adevăr o operă de artă), dar această activitate este cu totul lipsită de aspecte organice, fizice : avem de a face cu o activitate pur spirituală de zămislire şi alegere a sensurilor, a conexiunilor, a atitudinilor axiologice, cu o tensiune interioară de contemplare spirituală finalizatoare şi de cuprindere a marilor ansambluri verbale, a capitolelor, a părţilor, în sfîrşit, a romanului întreg. Se manifestă în mod deosebit sentimentul unei activităţi intense memorizatoare din punct de vedere axiologic, al memoriei emoţionale. Aici pătrunde în formă unul dintre elementele ei constitutive, omul-creator activ din punct de vedere interior, care vede, aude, apreciază, pune în relaţie, alege, deşi aici nu există o tensiune fiziologică reală a simţurilor exterioare şi a organelor corpului ; este omul-creator unic în sentimentul activităţii sale pe parcursul întregului roman, pe care îl începe şi îl sfîrşeşte, omul-creator ca întreg al unei tensiuni interioare productive şi înzestrate cu tîlc [1].

Unitatea formei este unitatea poziţiei axiologice active a autorului-creator, poziţie realizată cu ajutorul cuvîntului (ocuparea poziţiei prin cuvînt), dar raportată la conţinut. Această poziţie ocupată prin intermediul cuvîn-

[1] Activitatea constructivă a autorului-creator al formei trebuie net deosebită de mişcarea mimetică pasivă — reală sau posibilă — care uneori e necesară empatiei etice, la fel cum trebuie deosebită intonaţia etică de intonaţia estetică finalizatoare.

tului și numai prin cuvînt devine productivă și finalizatoare din punct de vedere creator a conținutului datorită izolării lui — nonrealității lui (mai exact și mai strict, din punct de vedere filosofic, datorită unei realități deosebite, de ordin pur estetic). Izolarea este primul pas al conștiinței modelatoare, primul dar pe care forma îl face conținutului, ceea ce face pentru prima dată posibile toate darurile următoare pur pozitive și aducătoare de bogăție.

Toate aspectele cuvîntului care realizează forma din punct de vedere compozițional devin expresia atitudinii creatoare a autorului față de conținut : ritmul, atașat materialului, este scos în afara cadrului său și începe să pătrundă materialul ca o atitudine creatoare față de el, îl trece într-un nou plan axiologic, planul existenței estetice. Forma romanului, care ordonează materialul verbal, devenind expresia atitudinii autorului, creează forma arhitectonică ce ordonează și finalizează evenimentul, independent de evenimentul unic și totdeauna deschis al existenței.

În aceasta constă adînca originalitate a formei estetice : ea este activitatea mea organic-motrice, care evaluează și înzestrează un sens, și în același timp ea este forma evenimentului opus mie și a participantului la acest eveniment (a personalității, a formei trupului și sufletului acestui participant).

Omul-subiect unic nu se simte creator decît în artă. Personalitatea creatoare pozitiv-subiectivă este un element constitutiv al formei artistice ; aici subiectivitatea ei găsește o obiectivare specifică, devine subiectivitate creatoare semnificativă din punct de vedere cultural. Tot aici se realizează unitatea specifică a omului fizic și moral, sensibil și spiritual, dar o unitate simțită din interior. Autorul, ca element constitutiv al formei, este activitatea organizată, izvorîtă din interiorul omului total, care își realizează sarcina sa în întregime, care nu presupune nimic în afara sa pentru a ajunge la finalizare, activitate a omului întreg, din cap pînă-n picioare : el e

necesar tot — respirînd (ritmul), mișcîndu-se, văzînd, auzind, amintindu-și, iubind și înțelegînd [1].

Această activitate *organizată din interior* a personalității creatorului se deosebește fundamental de personalitatea pasivă, organizată din exterior, a personajului, a omului obiect al viziunii artistice, fizic și sufletește determinat : determinarea lui este vizibilă și audibilă, este o determinare formală : aceasta este imaginea omului, personalitatea lui exteriorizată și întrupată ; în timp ce personalitatea creatorului este invizibilă și inaudibilă, dar se resimte și se organizează din interior, ca o activitate care vede, aude, se mișcă, își amintește, o activitate neîntrupată, dar care întrupează și numai după aceea este reflectată în obiectul modelat.

Obiectul estetic este o creație care include în sine pe creator : în el, creatorul se regăsește și simte intens activitatea sa creatoare ; sau altfel : aceasta este o creație, așa cum apare ea în ochii creatorului însuși, care a făurit-o liber și cu drag (e drept, aceasta nu e o creație din nimic, ea presupune realitatea cunoașterii și a faptei, pe care o transfigurează și îi dă formă definitivă).

Sarcina principală a esteticii constă în studierea obiectului estetic în specificitatea lui, dar fără a-l substitui cu vreo etapă intermediară a traseului realizării lui ; și, mai întîi de toate, trebuie să înțeleagă obiectul estetic în mod sintetic, în ansamblul lui, să înțeleagă forma și conținutul în corelația lor esențială și necesară (forma : formă a conținutului ; conținutul : conținut al formei), să înțeleagă specificul și legea raportului dintre ele. Numai pe baza acestei înțelegeri se poate trasa calea justă pe care trebuie s-o urmeze analiza estetică concretă a anumitor opere.

Din toate cele spuse, trebuie să reiasă limpede că obiectul estetic nu este un lucru, fiindcă forma lui (mai

[1] Numai înțelegerea și studierea metodică strictă a autorului ca element al obiectului estetic oferă un fundament metodic studierii psihologice, biografice și istorice a acestuia.

exact, forma conținutului, fiindcă obiectul estetic este un conținut înzestrat cu formă), în care eu mă simt ca subiect activ, în care eu intru ca element constitutiv necesar, nu poate fi, desigur, formă a unui lucru, a unui obiect.

Forma artistic-creatoare dă, în primul rînd, formă definitivă omului, apoi lumii — dar numai ca lume a omului, fie umanizînd-o nemijlocit, fie însufleţind-o într-o relaţie valorică atît de directă cu omul, încît îşi pierde alături de el autonomia sa valorică, devenind doar un element al valorii vieţii umane. Drept urmare, atitudinea formei faţă de conţinut în unitatea obiectului estetic are un caracter *personal* specific, iar obiectul estetic apare ca un fel de eveniment specific, rezultat al acţiunii şi interacţiunii creatorului şi conţinutului.

În creaţia artistică literară, caracterul evenimenţial al obiectului estetic este deosebit de clar ; raportul dintre formă şi conţinut are aici un caracter aproape dramatic ; este deosebit de limpede pătrunderea autorului — om fizic, sensibil şi spiritual — în obiect ; este limpede nu numai unitatea inseparabilă a formei şi conţinutului, dar şi noncontopirea lor, în timp ce în alte arte forma pătrunde mai mult în conţinut, într-un fel se materializează în el şi e mai greu de separat şi de exprimat în izolarea ei abstractă.

Aceasta se explică prin caracterul materialului poeziei : cuvîntul, cu ajutorul căruia autorul — omul vorbitor — poate să ocupe nemijlocit poziţia sa creatoare, în timp ce în alte arte, în procesul creaţiei intră — ca intermediari tehnici — corpuri străine : instrumentele muzicale, dalta sculptorului etc. Pe lîngă aceasta, materialul nu cuprinde omul activ în totalitatea lui. Trecînd prin aceşti intermediari eterogeni, activitatea autorului-creator se specializează, devine unilaterală şi de aceea e mai greu separabilă de conţinutul pe care l-a înzestrat cu formă.

1924

DISCURSUL ÎN ROMAN

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ideea călăuzitoare a lucrării de față o constituie depășirea rupturii dintre „formalismul" abstract și „ideologismul", la fel de abstract, în studierea artei literare. Forma și conținutul sînt unitare în cuvînt, înțeles ca fenomen social, social în toate sferele existenței lui și în toate elementele lui, de la imaginea sonoră la cele mai abstracte straturi semantice.

Această idee a determinat atenția noastră deosebită privind „stilistica genului". Separarea stilului și a limbajului de gen a dus, într-o măsură însemnată, la faptul că se studiază cu precădere doar sunetele secundare individuale și de orientare ale stilului, în vreme ce tonalitatea lui socială principală este ignorată. Marile destine istorice ale discursului artistic, legate de destinele genurilor, au fost umbrite de micile destine ale modificărilor stilistice, legate de artiști individuali și de curente. Astfel, stilistica nu beneficiază de o modalitate de tratare filosofică și sociologică a problemelor sale, se îneacă în detalii fără importanță ; ea nu știe să descopere dincolo de mutațiile individuale și de orientare marile destine anonime ale discursului artistic. În majoritatea cazurilor, ea apare ca o stilistică a unei „arte de cameră", ignorînd viața socială a cuvîntului în afara atelierului artistului, în spațiile largi ale piețelor publice, ale străzilor, ale orașelor și satelor, ale grupurilor sociale, ale generațiilor și epocilor. Stilistica nu are de a face cu cuvîntul viu, ci cu preparatul său histologic, cu cuvîntul lingvistic abstract aflat în serviciul măiestriei individuale a artistului. Dar și aceste sunete secundare individuale și de orientare ale stilului, rupte de direcțiile sociale principale ale vieții cuvîntului, beneficiază inevitabil de o tratare plată și abstractă și nu pot fi studiate într-o unitate organică cu sferele semantice ale operei.

I

STILISTICA CONTEMPORANĂ ȘI ROMANUL

Pînă în secolul al XX-lea nu a existat un mod clar de abordare a problemelor stilisticii romanului, abordare care să pornească de la recunoașterea specificului stilistic al discursului romanesc (al prozei literare).

Multă vreme romanul a fost doar obiectul unei analize abstract-ideologice și al unei aprecieri publicistice. Problemele concrete ale stilisticii erau cu totul ocolite, ori erau analizate în treacăt și în mod neprincipial : discursul prozei literare era înțeles ca discurs poetic, în sens îngust, și i se aplicau în mod necritic categoriile stilisticii tradiționale (bazată pe teoria tropilor), ori beneficia pur și simplu de caracterizări apreciative de limbaj, care rămîn golite de sens, cum ar fi „expresivitate", „plasticitate", „vigoare", „claritate" etc., fără a investi în aceste concepte vreun sens stilistic cît de cît definit și rațional.

Spre sfîrșitul veacului trecut, în opoziție cu analiza abstract-ideologică, începe să se accentueze interesul pentru problemele concrete ale măiestriei artistice în proză, pentru problemele tehnologice ale romanului și nuvelei. Însă în ceea ce privește problemele stilisticii situația nu s-a schimbat cîtuși de puțin : atenția se concentrează aproape exclusiv asupra problemelor compoziției (în sens larg). Dar ca și mai înainte nu există un mod de abordare tranșant și în același timp concret (nu se poate unul fără celălalt) al trăsăturilor vieții stilistice a discursului în roman (dar și în nuvelă) ; continuă să domine aceleași judecăți de valoare întîmplătoare cu privire la limbaj, în spiritul stilisticii tradiționale, care în nici un caz nu ating esența autentică a prozei artistice.

Foarte răspîndit și caracteristic era punctul de vedere care socotea discursul romanesc un fel de mediu extra-artistic, lipsit de orice elaborare stilistică deosebită, spe-

cifică. Negăsind în discursul romanesc forma pur poetică (în sens îngust) aşteptată, i se refuză orice semnificaţie artistică, fiind considerat, ca şi în limbajul curent sau ştiinţific, doar un mijloc de comunicare neutru din punct de vedere artistic[1].

Un asemenea punct de vedere elimină necesitatea preocupărilor privind analizele stilistice ale romanului, anulează însăşi problema stilisticii romanului, permiţînd limitarea la analize pur tematice.

În deceniul al treilea al secolului nostru însă situaţia se schimbă : cuvîntul romanesc în proză începe să-şi cucerească un loc în stilistică. Pe de o parte, apar o serie de analize stilistice concrete ale prozei româneşti ; pe de altă parte, se fac şi încercări radicale de a înţelege şi a defini specificul stilistic al prozei artistice în ceea ce o deosebeşte de poezie.

Dar tocmai aceste analize concrete şi aceste încercări de abordare radicală au dovedit foarte clar că toate categoriile stilisticii tradiţionale şi însăşi concepţia despre discursul poetic, artistic, care stă la baza lor, nu sînt aplicabile la discursul romanesc. Discursul romanesc s a dovedit a fi piatra de încercare pentru toată gîndirea stilistică, dezvăluind îngustimea acestei gîndiri şi inadecvarea ei pentru toate sferele vieţii cuvîntului artistic.

Toate încercările de analize stilistice concrete ale prozei româneşti eşuau în descrieri lingvistice ale limbajului

---

[1] Încă în deceniul al treilea, V. M. Jirmunski scria : „În timp ce o poezie lirică este, într-adevăr, o operă de *artă literară*, prin alegerea şi îmbinarea cuvintelor, supusă pe deplin sarcinii estetice, atît din punct de vedere semantic, cît şi sonor, romanul lui L. Tolstoi, liber în compoziţia sa verbală, foloseşte discursul nu ca element de influenţă semnificativă din punct de vedere artistic, ci ca mediu neutral sau sistem de semnificaţii, supuse, ca şi în limbajul practic, funcţiei de comunicare, şi care ne introduc în mişcarea elementelor tematice separate de discurs. O asemenea *operă literară* nu se poate numi de *artă literară* sau, în orice caz, nu în acelaşi sens ca o poezie lirică". (*K voprosu o „formalnom metode" / Cu privire la „metoda formală"*, în volumul său de studii *Voprosî teorii literaturî / Probleme de teorie literară*, Leningrad, „Academia", 1928, p. 173).

romancierului ori se mărgineau să sublinieze anumite elemente stilistice ale romanului, încadrabile (sau care doar par încadrabile) în categoriile tradiționale ale stilisticii. Și într-un caz și în celălalt, ansamblul stilistic al romanului și al discursului romanesc scapă din vederea cercetătorilor.

Romanul ca ansamblu este un fenomen pluristilistic, plurilingual și plurivocal. În el cercetătorul ia contact cu cîteva unități stilistice eterogene care se află uneori în planuri lingvistice diferite și care se supun unor norme stilistice diferite.

Iată tipurile principale ale unităților compoziționalstilistice în care se împarte de obicei ansamblul romanesc :

1. narațiunea literară directă a autorului (în toate variantele ei) ;

2. stilizarea diferitelor forme ale narațiunii orale curente (*skazul* — povestirea la persoana întîi) ;

3. stilizarea diferitelor forme ale narațiunii semiliterare (scrise) curente (scrisori, jurnale intime etc.) ;

4. diversele forme literare, dar care nu vădesc intervenția măiestriei artistice, ale limbajului autorului (considerații morale, filosofice, științifice, declamații retorice, descrieri etnografice, procese verbale etc.) ;

5. limbajul individualizat din punct de vedere stilistic al personajelor.

Aceste unități stilistice eterogene, intrînd în roman, se îmbină într-un sistem artistic armonios și se supun unității stilistice superioare a ansamblului, care nu poate fi identificat cu nici una dintre unitățile subordonate lui.

Specificul stilistic al genului romanesc constă tocmai în îmbinarea acestor unități subordonate, dar relativ autonome (uneori plurilingve) în unitatea superioară a ansamblului : stilul romanului este o îmbinare de stiluri ; limbajul romanului este un sistem de „limbi". Fiecare dintre elementele distincte ale limbajului romanesc este definit cel mai bine prin unitatea stilistică subordonată, în care el intră nemijlocit : limbajul individualizat din punct de vedere stilistic al personajului, *skazul* povesti-

torului, scrisoarea etc. Această unitate nemijlocită determină caracterul lingvistic şi stilistic (lexical, semantic, sintactic) al elementului respectiv. În acelaşi timp, acest element, împreună cu unitatea sa stilistică imediată, este implicat în stilul ansamblului, poartă accentul ansamblului, participă la structura şi revelarea sensului unic al ansamblului.

Romanul este o diversitate socială, organizată artistic, de limbaje, uneori de limbi şi de voci individuale. Stratificarea internă a unei limbi naţionale unitare în dialecte sociale, în maniere de grup, în jargoane profesionale, în limbaje de gen, limbaje ale generaţiilor, vîrstelor, curentelor, în limbaje ale autorităţilor, cercurilor şi modelor trecătoare, în limbaje ale zilelor şi chiar orelor social-politice (fiecare zi are lozinca sa, vocabularul său, accentele sale), această stratificare internă a fiecărei limbi în fiecare moment dat al existenţei sale istorice constituie premisa necesară a genului romanesc. Prin acest plurilingvism (eterolingvism) social şi prin plurivocitatea individuală care îşi are originea în el, romanul îşi orchestrează toate temele, întregul său univers concret-semantic reprezentat şi exprimat. Discursul autorului şi al povestitorilor, genurile intercalate, limbajul personajelor nu sînt decît unităţi compoziţionale, fundamentale, prin intermediul cărora plurilingvismul pătrunde în roman ; fiecare dintre ele admite diversitatea vocilor sociale şi diversitatea relaţiilor şi corelaţiilor dintre ele (totdeauna, într-o măsură sau alta, dialogizate). Aceste relaţii şi corelaţii speciale între enunţuri şi limbaje, această mişcare a temei prin limbaje şi discursuri, fărîmiţarea ei în şuvoaie şi picături ale plurilingvismului social, dialogizarea ei constituie trăsătura caracteristică a stilisticii romanului.

Stilistica tradiţională nu cunoaşte un asemenea mod de îmbinare a limbajelor şi stilurilor într-o unitate superioară, ea nu posedă o modalitate de abordare a dialogului social, specific, al limbajelor romanului. De aceea, nici analiza stilistică nu este orientată asupra ansamblului romanului, ci doar asupra uneia sau alteia dintre unităţile lui stilistice subordonate. Cercetătorul pierde din

vedere trăsătura principală a genului romanesc, substituie obiectul cercetării și, în locul stilului romanesc, analizează, de fapt, cu totul altceva. El transcrie pentru pian o temă simfonică (orchestrată).

Se constată două tipuri de asemenea substituire : în primul caz, în locul analizei stilului romanesc se procedează la descrierea limbii romancierului (sau, în cel mai bun caz, a „limbilor" romanului) ; în cel de al doilea caz, este evidențiat unul dintre stilurile subordonate, care este analizat ca stil al ansamblului.

În primul caz, stilul este separat de gen și de operă, fiind studiat ca fenomen de limbaj ; unitatea stilului operei respective se transformă în unitatea unui anumit limbaj individual („dialectul individual"), sau a vorbirii (*parole*) individuale. Tocmai individualitatea vorbitorului este recunoscută ca factor modelator al stilului, care transformă fenomenul de limbă, lingvistic, într-o unitate stilistică.

În cazul respectiv, pe noi nu ne interesează direcția unui asemenea gen de analiză a stilului romanesc : tinde el să descopere un anumit dialect propriu romancierului (adică vocabularului său, sintaxei sale) sau să releve trăsăturile operei ca ansamblu verbal, ca „enunț" ? Și într-un caz și în celălalt, stilul e înțeles, în spiritul lui Saussure, ca individualizare a limbajului general (în sensul unui sistem de norme lingvistice generale). Stilistica se transformă, așadar, într-o lingvistică specifică a limbajelor individuale sau în lingvistică a enunțării.

Conform punctului de vedere analizat, unitatea stilului presupune, pe de o parte, unitatea de limbaj în sensul unui sistem de forme normative generale și, pe de altă parte, unitatea individualității care se realizează în acest limbaj.

Aceste două condiții sînt într-adevăr obligatorii în majoritatea genurilor poetice, în versuri, dar și aici ele sînt departe de a epuiza și de a defini stilul operei. Cea mai exactă și cea mai completă descriere a limbajului și discursului individual al unui poet, chiar dacă e orientată spre expresivitatea elementelor lingvistice și ver-

bale, nu este încă o analiză stilistică a operei, întrucît aceste elemente sînt raportate la sistemul limbajului sau la sistemul discursului, adică la anumite unități lingvistice, iar nu la sistemul operei literare, care e guvernat de cu totul alte legi.

Dar, repetăm, în majoritatea genurilor poetice, unitatea sistemului de limbaj și unitatea (și unicitatea) individualității lingvistice și verbale (care se realizează în ea) a poetului constituie premisele necesare ale stilului poetic. Romanul nu numai că nu cere aceste condiții dar, după cum am spus, premisa prozei românești autentice o constituie stratificarea internă, plurilingvismul social și plurivocitatea individuală a limbii.

Iată de ce substituirea stilului romanesc cu limbajul individualizat al romancierului (în măsura în care acesta poate fi descoperit în sistemul „limbilor" și „vorbirilor" romanului) este de două ori imprecisă : ea denaturează însăși esența stilisticii romanului. O asemenea substituire duce inevitabil la evidențierea doar a acelor elemente ale romanului care se încadrează în limitele unui sistem de limbă unic și care exprimă direct individualitatea autorului. Ansamblul romanului și problemele specifice ale construirii lui din elemente plurilingve, plurivocale, pluristilistice și adesea aparținînd unor limbi diferite, rămîn în afara cadrului unei asemenea cercetări.

Astfel se prezintă primul tip de substituire a obiectului analizei stilistice a romanului. Nu vom insista asupra multiplelor variante ale acestui tip, determinate de modul diferit de înțelegere a unor concepte ca „ansamblul discursului", „sistemul limbii", „individualitatea lingvistică și verbală a autorului", și de modul diferit de înțegere a raportului dintre stil și limbaj (precum și dintre stilistică și lingvistică). În ciuda tuturor variantelor posibile ale acestui tip de analiză, care nu cunoaște decît un singur limbaj și o singură individualitate a autorului, care se exprimă nemijlocit în acest limbaj, esența stilistică a romanului scapă iremediabil atenției cercetătorului.

Cel de al doilea tip de substituire se caracterizează nu prin orientarea spre limbajul autorului, ci spre sti-

lul romanului, care însă se restrînge, devenind stilul uneia dintre unităţile subordonate (relativ autonome) ale romanului.

În majoritatea cazurilor, stilul romanesc este redus la conceptul de „stil epic", aplicîndu-i-se categoriile corespunzătoare ale stilisticii tradiţionale. În acelaşi timp, din roman nu sînt evidenţiate decît elementele reprezentării epice (cu precădere în vorbirea directă a autorului). Deosebirea profundă dintre reprezentarea romanescă şi cea pur epică este ignorată. De obicei, deosebirile dintre roman şi epos sînt sesizate doar în plan compoziţional şi tematic.

În alte cazuri, sînt evidenţiate alte elemente ale stilului romanesc, ca fiind mai caracteristice pentru o anumită operă. Astfel, elementul naraţiunii poate fi examinat nu din punctul de vedere al plasticităţii lui obiective, ci din punctul de vedere al expresivităţii lui subiective. Se pot evidenţia elementele unei naraţiuni obişnuite extraliterare (*skazul* — povestire directă la persoana întîi) sau elemente cu caracter informativ care ţin de subiect (de exemplu, în analiza unui roman de aventuri) [1].

Pot fi, în sfîrşit, evidenţiate şi elementele pur dramatice ale romanului, reducînd elementul narativ la o simplă remarcă scenică pe lîngă dialogurile personajelor romaneşti. Însă sistemul limbajelor în dramă, în principiu, este altfel organizat, aceste limbaje avînd o cu totul altă rezonanţă decît în roman. Nu există limbaj cuprinzător care să dialogheze cu fiecare dintre celelalte limbaje, nu există un al doilea dialog cuprinzător fără subiect (nondramatic).

Toate aceste tipuri de analiză sînt inadecvate nu numai pentru stilul ansamblului romanesc, dar şi pentru elementul considerat esenţial pentru roman, fiindcă acest element, scos din interacţiunea cu celelalte, îşi schimbă

[1] La noi, stilul prozei artistice a fost studiat de către formalişti cu precădere în aceste ultime două aspecte, adică au fost studiate ori elementele naraţiunii directe *(skazul)*, ca fiind cele mai caracteristice pentru proză (Eihenbaum), ori cele informative ţinînd de subiect (Şklovski).

sensul stilistic și încetează să mai fie ceea ce era realmente în roman.

Starea contemporană a problemelor stilisticii romanului demonstrează în mod evident că toate categoriile și metodele stilisticii tradiționale nu sînt capabile să-și însușească specificul artistic al cuvîntului romanesc, viața lui specifică. „Limbajul poetic", „individualitatea lingvistică", „imaginea", „simbolul", „stilul epic" și alte categorii generale, elaborate și aplicate de stilistică, precum și totalitatea proceselor stilistice concrete substituibile acestor categorii, cu toate deosebirile existente în înțelegerea lor de către diverși cercetători, sînt identic orientate spre genurile unilingve și monostilistice, spre genurile poetice în sens restrîns. De această orientare exclusivă este legată o serie de particularități și limitări importante ale categoriilor stilistice tradiționale. Toate aceste categorii, precum și concepția filosofică a discursului poetic care stă la baza lor sînt înguste și limitate, neputînd cuprinde în cadrul lor discursul prozei artistice.

Stilistica și filosofia discursului se găsesc, de fapt, în fața unei dileme : fie să recunoască romanul (și, prin urmare, întreaga proză literară care gravitează în jurul lui) ca gen neartistic sau cvasiartistic, fie să revizuiască radical concepția discursului poetic, care stă la baza stilisticii tradiționale și determină toate categoriile ei.

Această dilemă însă nu este nici pe departe recunoscută de toți. Majoritatea cercetărilor nu înclină spre revizuirea radicală a concepției filosofice principale a discursului poetic. În general, mulți nu văd și nu recunosc rădăcinile filosofice ale stilisticii (și ale lingvisticii) de care se ocupă, eschivîndu-se de la orice principii filosofice. Dincolo de observațiile stilistice și de descrierile lingvistice izolate și disparate, în general, ei nu văd problema de principiu a discursului romanesc. Alții, mai principiali, se situează pe terenul individualismului consecvent în înțelegerea limbajului și a stilului. În fenomenul stilistic, ei caută mai întîi de toate expresia directă a individualității autorului ; o asemenea înțelegere favorizează

însă cel mai puțin revizuirea principalelor categorii stilistice în direcția necesară.

Este posibilă însă și o altă rezolvare principială a dilemei noastre, reamintindu-se de uitata retorică, în jurisdicția căreia s-a aflat de-a lungul veacurilor întreaga proză artistică. Fiindcă, repunînd retorica în vechile ei drepturi, se poate rămîne la vechea concepție a discursului poetic, raportînd la „formele retorice" toate elementele prozei romanești care nu se încadrează în patul lui Procust al categoriilor stilistice tradiționale [1].

O asemenea rezolvare a dilemei, la vremea ei, a fost propusă la noi tranșant și sistematic de către G. G. Spet. El exclude complet din domeniul poeziei proza artistică și realizarea ei majoră — romanul, atribuindu-le formelor pur retorice [2].

Iată ce spune G. G. Spet despre roman : „Înțelegerea faptului că formele contemporane ale propagandei morale — *romanul* — nu sînt forme ale creației *poetice*, ci compoziții pur retorice se izbește numaidecît de un obstacol greu de trecut : opinia generală care recunoaște că romanul are totuși o anumită semnificație estetică" [3].

Spet refuza categoric romanului orice semnificație estetică. Romanul este un gen retoric extraliterar, „o formă modernă a propagandei morale" ; numai cuvîntul poetic (în sensul arătat) posedă atribute artistice.

Un punct de vedere analog a susținut și V. V. Vinogradov în cartea sa *O hudojestvennoi proze (Despre proza*

---

[1] O asemenea soluție a problemei a fost deosebit de ispititoare pentru metoda formală în poetică, fiindcă repunerea retoricii în drepturile ei consolidează în foarte mare măsură pozițiile formaliștilor. Retorica formalistă constituie o completare necesară a poeticii formaliste. Formaliștii ruși erau foarte consecvenți, vorbind de necesitatea renașterii retoricii alături de poetică (vezi B. M. Eihenbaum, *Literatura*, editura „Priboi", 1927, p. 147—148).

[2] Inițial în *Esteticeskie fragmenti (Fragmente estetice)*, apoi într-o formă mai elaborată în cartea *Vnutrenniaia forma slova (Forma interioară a cuvîntului)*, Moscova, 1927.

[3] *Vnutrenniaia forma slova*, p. 215.

artistică), raportînd problema prozei artistice la retorică. Aderînd, în ceea ce priveşte principalele definiţii filosofice ale „poeticului" şi „retoricului", la punctul de vedere al lui Spet, Vinogradov n-a fost însă atît de consecvent : el socotea romanul o formă sincretică, mixtă (o „formaţie hibridă") şi admitea prezenţa elementelor pur poetice, alături de cele retorice [1].

Acest punct de vedere, care exclude definitiv din cadrul poeziei proza romanescă, considerată formaţie pur retorică, punct de vedere în ansamblu greşit, are totuşi un merit indiscutabil. El conţine recunoaşterea de principiu, argumentată, a inadecvării întregii stilistici contemporane, cu baza ei filosofico-lingvistică, la particularităţile specifice ale prozei romaneşti. Apoi, apelul la formele retorice are o mare însemnătate euristică. Discursul retoric, luat ca obiect de studiu în toată diversitatea lui autentică, nu poate să nu aibă o influenţă profund revoluţionarizatoare asupra lingvisticii şi filosofiei limbajului. Formele retorice, abordate corect şi fără prejudecăţi, dezvăluie cu o mare claritate exterioară aspecte proprii oricărui discurs (dialogizarea interioară şi fenomenele care însoţesc discursul), care pînă acum n-au fost îndeajuns luate în consideraţie şi înţelese în raport cu uriaşa lor greutate specifică în viaţa limbajului. În aceasta constă importanţa generală metodologică şi euristică a formelor retorice pentru lingvistică şi filosofia limbajului.

La fel de mare este importanţa formelor retorice pentru înţelegerea romanului. Proza artistică şi romanul sînt strîns înrudite genetic cu formele retorice. Şi pe parcursul întregii evoluţii ulterioare a romanului, strînsa lui interacţiune (atît paşnică, cît şi violentă) cu genurile retorice vii (publicistice, morale, filosofice etc.) nu a încetat şi, poate, n-a fost mai mică decît interacţiunea cu genurile literare (epice, dramatice şi lirice). Dar în această corelaţie neîntreruptă, discursul romanesc îşi păstrează specificul calitativ şi nu e reductibil la discursul retoric.

[1] V. V. Vinogradov, *O hudojestvennoi proze,* Moscova-Leningrad, GIZ, 1930, p. 75-106.

Romanul este un gen literar. Discursul romanesc este un discurs poetic, dar care, realmente, nu se încadrează în limitele concepției actuale despre discursul poetic. La baza acestei concepții se află cîteva premise restrictive. Concepția însăși, în procesul devenirii sale istorice — de la Aristotel pînă în zilele noastre —, s-a orientat spre anumite genuri „oficiale" și e legată de anumite tendințe istorice ale vieții literar-ideologice. Iată de ce o serie întreagă de fenomene a rămas în afara orizontului ei.

Filosofia limbajului, lingvistica și stilistica postulează atitudinea simplă și nemijlocită a locutorului față de limbajul „său" singular, unic, și concretizarea simplă a acestui limbaj în enunțarea monologică a individului. Ele nu cunosc în esență decît doi poli ai vieții limbajului, între care sînt dispuse toate fenomenele lingvistice și stilistice accesibile lor — *sistemul limbajului unic* și *individul* care folosește acest limbaj.

Diversele orientări ale filosofiei limbajului, ale lingvisticii și ale stilisticii, în epoci diferite (și în strînsă legătură cu diferite stiluri poetice și ideologice concrete ale acestor epoci) au introdus diverse nuanțe în conceptele „sistemul limbii", „enunțare monologică" și „individ vorbitor", dar conținutul lor principal a rămas neschimbat. Acest conținut este condiționat de destinele social-istorice precise ale limbilor europene, de destinele discursului ideologic și de problemele istorice speciale, soluționate de discursul ideologic în anumite sfere sociale și în anumite etape ale evoluției sale istorice.

Aceste destine și probleme au condiționat atît variante de gen ale discursului ideologic, cît și anumite orientări verbale și ideologice și, în sfîrșit, o anumită concepție filosofică a discursului, în special a discursului poetic, concepție așezată la baza tuturor curentelor stilistice.

În această condiționare a principalelor categorii stilistice de către anumite destine și probleme istorice ale discursului ideologic constă forța categoriilor respective, dar, în același timp, și caracterul lor limitat. Ele au fost generate și modelate de către forțele istorice ale devenirii

verbale și ideologice a anumitor grupuri sociale, au fost expresia teoretică a acestor forțe eficace, creatoare ale vieții limbajului.

Aceste forțe sînt *forțele unificării și centralizării universului verbal-ideologic.*

Categoria limbajului unic este expresia teoretică a proceselor istorice de unificare și centralizare lingvistică, expresia forțelor centripete ale limbajului. Limbajul unic nu este dat, ci, de fapt, e mereu impus și, în orice moment al vieții limbajului, el se opune plurilingvismului real. Dar în același timp el este real ca o forță care transcende acest plurilingvism, punîndu-i anumite bariere care asigură un maximum de înțelegere reciprocă și care cristalizează într-o unitate reală, deși relativă, limbajul vorbit (uzual) predominant și limbajul literar, „limbajul corect".

Limbajul comun unic este un sistem de norme lingvistice. Dar aceste norme nu sînt un imperativ abstract, ci forțe creatoare ale vieții limbajului, care depășesc plurilingvismul, care unifică și centralizează gîndirea literar-ideologică, care creează înlăuntrul limbii naționale plurilingve nucleul lingvistic dur și stabil al limbajului literar oficial, recunoscut, sau care apără acest limbaj deja format de presiunea crescîndă a plurilingvismului.

Avem în vedere un minimum lingvistic abstract al limbajului comun în sensul unui sistem de forme elementare (de simboluri lingvistice), care asigură un *minimum* de înțelegere în comunicarea curentă. Noi nu considerăm limbajul ca un sistem de categorii gramaticale abstracte, ci ca un limbaj *saturat ideologic*, ca o concepție despre lume și chiar ca o opinie concretă care asigură un *maximum* de înțelegere reciprocă în toate sferele vieții ideologice. De aceea limbajul unic exprimă forțele unificării și centralizării literar-ideologice concrete, care se desfășoară în legătură indisolubilă cu procesele centralizării social-politice și culturale.

Poetica lui Aristotel, poetica lui Augustin, poetica bisericească medievală a „limbii unice a adevărului", poe-

tica de expresie carteziană a neoclasicismului, universalismul gramatical abstract al lui Leibniz (ideea „gramaticii universale"), ideologismul concret al lui Humboldt exprimă, cu toate deosebirile și nuanțele, aceleași forțe centripete ale vieții sociale, lingvistice și ideologice, servesc aceluiași obiectiv al centralizării și unificării limbilor europene. Victoria unei limbi (dialect) predominante, eliminarea unor limbi, înrobirea lor, cultivarea lor prin „cuvîntul adevărat", antrenarea barbarilor și a păturilor de jos la limbajul unic al culturii și adevărului, canonizarea sistemelor ideologice, filologia, cu metodele ei de studiere și învățare a limbilor moarte (și, ca tot ce e mort, în fapt, unitare), lingvistica indo-europeană, care restabilește din multitudinea limbilor o singură stră-limbă comună — toate acestea au determinat conținutul și forța categoriei limbajului unic în gîndirea lingvistică și stilistică, precum și rolul său creator, generator de stiluri în majoritatea genurilor poetice, formate în matca acelorași forțe centripete ale vieții verbal-ideologice.

Dar forțele centripete ale vieții limbajului, întrupate în „limbajul unic", acționează în mediul unui plurilingvism efectiv. Limba, în fiecare moment al devenirii ei, este stratificată nu numai în dialecte lingvistice, în sensul exact al cuvîntului (după indicii lingvistice formale, în principal — fonetice), dar, ceea ce este esențial, în limbaje social-ideologice : de grup social, „profesionale", „de gen", limbajele generațiilor etc. Din acest punct de vedere, însuși limbajul literar nu este decît unul dintre limbajele plurilingvismului, el însuși la rîndul său fiind, de asemenea, stratificat în limbaje (ale genurilor, ale curentelor etc.). Această stratificare efectivă și plurilingvismul constituie nu numai statica vieții lingvistice, dar și dinamica ei : stratificarea și plurilingvismul se amplifică și se adîncesc cîtă vreme limba este vie și evoluează. Alături de forțele centripete, acționează continuu forțele centrifuge ale limbii ; alături de centralizarea verbal-ideologică și de unificare, se desfășoară fără întrerupere procesul de descentralizare și de separare.

Fiecare enunţ concret al subiectului vorbirii constituie punctul de alăturare atît al forţelor centripete, cît şi al celor centrifuge. Procesele de centralizare şi descentralizare, de unificare şi de separare se intersectează în acest enunţ, el este suficient nu numai limbajului său, ca întruparea lui verbală individualizată, ci şi plurilingvismului, fiind un participant activ al acestuia. Participarea activă a fiecărui enunţ în cadrul plurilingvismului viu determină caracterul lingvistic şi stilul enunţului într-o măsură la fel de mare ca şi apartenenţa lui la sistemul normativ centralizator al limbajului unic.

Fiecare enunţ este implicat în „limbajul unic" (în forţele şi tendinţele centripete) şi, în acelaşi timp, în plurilingvismul social şi istoric (în forţele centrifuge, stratificatoare).

Acesta este limbajul unei zile, al unei epoci, al unui grup social, al unui gen, al unui curent etc. Oricărui enunţ i se poate face o analiză concretă şi amplă, înfăţişîndu-l ca o unitate contradictorie intensă a două tendinţe potrivnice ale vieţii lingvistice.

Mediul autentic al enunţului, în care el trăieşte şi se formează, este plurilingvismul dialogizat, anonim şi social ca limbaj, dar concret, saturat de conţinut şi accentuat ca enunţ individual.

În timp ce principalele variante ale genurilor poetice se dezvoltă în matca forţelor unificatoare, centralizatoare, centripete ale vieţii verbal-ideologice, romanul şi genurile literare în proză care gravitează în jurul lui s-au format istoriceşte în matca forţelor descentralizatoare, centrifuge. În timp ce poezia rezolva, în cercurile înalte social-ideologice oficiale, problema centralizării culturale, naţionale, politice a lumii verbal-ideologice, în păturile de jos, pe estradele bîlciurilor şi iarmaroacelor răsuna plurilingvismul măscăricilor, ridiculizarea tuturor „limbilor" şi dialectelor, evolua literatura fabliau-urilor şi a comediilor satirice, a cîntecelor de stradă, a zicalelor şi anecdotelor. Aici nu exista nici un centru lingvistic, dar se derula jocul viu „cu limbajele" al poeţilor, savanţilor,

călugărilor, cavalerilor ș.a., toate „limbajele" erau măști și nu exista un chip autentic, indiscutabil, al limbii.

Plurilingvismul, organizat în aceste genuri inferioare, nu era doar un plurilingvism pur și simplu în raport cu limbajul literar recunoscut (în toate variantele de gen), adică în raport cu centrul lingvistic al vieții verbal-ideologice a națiunii și epocii, ci era conceput ca opusul acestuia. El era orientat, în mod parodic și polemic, împotriva limbajelor oficiale ale contemporaneității. Era un plurilingvism dialogizat.

Filosofia limbii, lingvistica și stilistica, născute și formate în matca tendințelor centralizatoare ale vieții limbii, au ignorat acest plurilingvism dialogizat, care întrupa forțele centrifuge ale vieții limbii. De aceea lor nu le putea fi accesibilă dialogizarea lingvistică, determinată de lupta punctelor de vedere socio-lingvistice, și nu de conflictul intralingvistic al voințelor individuale sau de contradicțiile logice. Dealtminteri, chiar dialogul intralingvistic (dramatic, retoric, cognitiv și uzual), pînă de curînd aproape că nu a fost studiat din punct de vedere lingvistic și stilistic. Se poate spune deschis că aspectul dialogic al discursului și toate fenomenele legate de el au rămas pînă nu demult în afara orizontului lingvisticii.

Cît despre stilistică, ea a fost cu totul surdă față de dialog. Ea concepea opera literară ca un ansamblu închis și autonom, ale cărui elemente constituie un sistem închis, care nu presupune nimic în afara lui însuși, nici un fel de alte enunțări. Sistemul operei era conceput prin analogie cu sistemul limbajului, care nu se poate afla în interacțiune dialogică cu alte limbaje. Opera, în ansamblu, oricum ar fi ea, din punctul de vedere al stilisticii, este un monolog sieși suficient și închis al autorului, care, dincolo de cadrul său, nu presupune decît un ascultător pasiv. Dacă ne-am reprezenta opera ca o replică a unui anumit dialog, al cărei stil este definit de corelația ei cu alte replici ale acestui dialog (în ansamblul conversației), nu există, din punctul de vedere al stilisticii tradiționale, un mod adecvat de abordare a unui asemenea stil dialo-

gizat. Fenomenele exprimate cel mai categoric și mai evident ale acestui gen — stilul polemic, ironic — sînt calificate de obicei ca fenomene retorice, și nu ca fenomene poetice. Stilistica închide orice fenomen stilistic în contextul monologic al enunțării respective autonome și închise, îl întemnițează, ca să spunem așa, într-un singur context; el nu poate avea vreo corespondență cu alte enunțări, nu-și poate realiza semnificația stilistică în interacțiune cu ele, fiind nevoit să se epuizeze în contextul său închis.

Servind marilor tendințe centralizatoare ale vieții verbal-ideologice europene, filosofia limbii, lingvistica și stilistica au căutat, în primul rînd, *unitatea* în diversitate. Această exclusivă „*orientare asupra unității*" în prezentul și trecutul vieții limbajelor a concentrat atenția gîndirii filosofico-lingvistice asupra aspectelor celor mai stabile, neclintite, invariabile și monosemantice ale discursului (cu precădere asupra celor fonetice), ca fiind cele mai îndepărtate de sferele socio-semantice schimbătoare ale discursului. „Conștiința limbii", reală, saturată din punct de vedere ideologic, implicată într-un plurilingvism real, a rămas în afara preocupărilor cercetătorilor. Aceeași orientare asupra unității a făcut să fie ignorate toate genurile verbale (familiare, retorice, ale prozei literare), care erau purtătorii tendințelor descentralizatoare ale vieții limbajului sau care, în orice caz, erau substanțial implicate în plurilingvism. Expresia acestei conștiințe a diversității și pluralității limbajelor în forme și fenomene specifice ale vieții verbale a rămas fără nici o influență demnă de luat în considerație asupra gîndirii lingvistice și stilistice.

Iată de ce sentimentul specific al limbii și al cuvîntului, care și-a aflat expresia în stilizări, în *skaz* (povestire directă, la persoana întîi), în parodii, în formele variate ale deghizării verbale, ale „vorbirii aluzive" și în formele artistice mai complexe de organizare a plurilingvismului, de orchestrare a temelor prin limbaje, în toate modelele caracteristice și profunde ale prozei românești

(la Grimmelshausen, la Cervantes, Rabelais, Fielding, Smollett, Sterne și alții) nu putea să-și găsească o interpretare teoretică și o calificare adecvată.

Problemele stilisticii romanului duc inevitabil la necesitatea abordării unei serii de probleme de principiu ale vieții filosofiei discursului, legate de acele laturi ale vieții discursului care nu au fost aproape deloc elucidate de gîndirea lingvistică și stilistică : viața și comportamentul discursului în universul plurilingvismului.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

DISCURSUL POETIC ŞI DISCURSUL ROMANESC

Dincolo de orizontul filosofiei limbajului, al lingvisticii şi al stilisticii, care a fost creat pe baza lor, au rămas aproape toate fenomenele specifice ale discursului, determinate de orientarea lui dialogică printre enunţări „străine" în cadrul aceluiaşi limbaj (dialogizarea tradiţională a discursului), printre alte „limbaje sociale" în cadrul aceleiaşi limbi naţionale şi, în sfîrşit, printre alte limbi naţionale în cadrul aceleiaşi culturi, al aceluiaşi orizont socio-ideologic [1].

Este adevărat, în ultimele decenii *, aceste fenomene au început să atragă atenţia lingvisticii şi stilisticii, dar semnificaţia lor principială, largă, în toate sferele vieţii cuvîntului, nu este nici pe departe înţeleasă.

Orientarea dialogică a discursului printre discursurile „străine" (de toate gradele şi tipurile de „străinătate") creează noi şi fundamentale posibilităţi artistice discursului, *artisticitatea* lui ca proză, care-şi află cea mai deplină şi mai profundă expresie în roman.

Ne vom concentra atenţia asupra diferitelor forme şi grade ale orientării dialogice a discursului şi asupra posibilităţilor artistice speciale ale prozei literare.

Conform gîndirii stilistice tradiţionale, discursul se cunoaşte numai pe sine (contextul său), nu cunoaşte decît obiectul său, expresia sa directă şi limbajul său unitar şi unic. Un alt discurs, aflat în afara contextului lui, nu este pentru el decît un discurs neutru, un discurs al nimănui, o simplă posibilitate de vorbire. În concepţia stilisticii tradiţionale, discursul direct, orientat spre obiect, întîlneşte doar opoziţia obiectului însuşi (caracterul lui

---

[1] Lingvistica nu cunoaşte decît influenţe reciproce automate (social-spontane) şi amestecuri de limbaje, care se reflectă în elementele lingvistice abstracte (fonetice şi morfologice).

* Studiul a fost scris în 1934—1935 (n.t.).

inepuizabil, calitatea de a nu putea fi exprimat pe deplin prin discurs), dar, în drumul său spre obiect, nu întîlnește împotrivirea fundamentală și variată a discursului „străin". Nimeni nu-l stînjenește, nimeni nu-l contestă.

Dar orice discurs viu nu se opune obiectului său în mod identic : între discurs și obiect, între discurs și individul care vorbește se așterne mediul maleabil, adesea greu penetrabil, al altor discursuri, străine, despre același obiect, pe aceeași temă. Discursul nu poate să se individualizeze și să se modeleze din punct de vedere stilistic decît în procesul interacțiunii vii cu acest mediu specific.

Căci orice discurs concret (enunț) descoperă întotdeauna obiectul, spre care este orientat, dinainte condiționat, contestat, apreciat, învăluit în negura sau, dimpotrivă, în lumina cuvintelor străine care s-au spus în privința lui. El este înfășurat și pătruns de ideile generale, de punctele de vedere, de aprecierile și accentele străine, ale altuia. Discursul orientat spre obiectul său intră în acest mediu agitat și încordat din punct de vedere dialogic al cuvintelor, al aprecierilor și al accentelor străine, se implică în corelațiile lor complexe, se contopește cu unele, respinge altele ori se intersectează cu altele. Toate acestea pot în mod substanțial modela discursul, pot să se sedimenteze în toate straturile lui semantice, să-i complice expresia, să influențeze întreaga lui înfățișare stilistică.

Un enunț viu, apărut semnificativ într-un moment istoric determinat, într-un mediu social determinat, nu poate să nu atingă miile de fire dialogice vii, țesute de conștiința social-ideologică în jurul obiectului acestui enunț, nu poate să nu participe activ la dialogul social. Fiindcă acest enunț rezultă din dialog, ca replica și continuarea lui, și nu poate aborda obiectul venind de undeva de aiurea.

Conceperea de către discurs a obiectului său este un act complex : orice obiect „condiționat" și „contestat" este, pe de o parte, luminat, pe de alta — întunecat de

opinia socială plurilingvă, de cuvîntul altuia despre el [1]; discursul intră în acest joc complicat al clarobscurului, se saturează de acest clarobscur, şlefuindu-şi propriile-i contururi semantice şi stilistice. Această concepere se complică prin interacţiunea dialogică dintre obiect şi diversele aspecte ale conştiinţei lui social-verbale. Reprezentarea artistică, „imaginea" obiectului, poate fi străbătută de acest joc dialogic al intenţiilor verbale, care se întîlnesc şi se împletesc în cadrul ei ; ea poate să nu le înăbuşe, ci, dimpotrivă, să le activeze şi să le organizeze. Dacă ne vom reprezenta *intenţia* acestui discurs, adică *orientarea lui asupra obiectului,* ca o rază, atunci ne vom explica jocul viu şi irepetabil de culori şi de lumină în faţetele imaginii create de ele prin refracţia razei-discurs nu în obiectul însuşi (ca jocul imaginii-trop a limbajului poetic în sens restrîns, într-un „cuvînt respins"), ci în acel mediu al cuvintelor, al aprecierilor şi accentelor „străine", străbătute de rază în drumul ei spre obiect : atmosfera socială a discursului care înconjoară obiectul face să strălucească faţetele imaginii lui.

În drumul spre sensul său şi spre expresia sa, discursul trece prin mediul discursurilor şi accentelor străine, consună ori e în dezacord cu anumite elemente ale lui. izbutind, în acest proces dialogizat, să-şi modeleze chipul şi tonul stilistic.

Aceasta este *imaginea artistică în proză* şi, în special, imaginea *prozei romaneşti.* Intenţia directă a discursului, în atmosfera romanului, apare inadmisibil de naivă şi, în esenţă, imposibilă, fiindcă naivitatea însăşi, în condiţiile unui roman autentic, capătă inevitabil un caracter polemic intern şi, în consecinţă, este şi ea dialogizată (de pildă, la sentimentalişti, la Chateaubriand, la Tolstoi). O asemenea imagine dialogizată îşi poate găsi locul (e drept, fără să dea tonul) în toate genurile poetice, chiar în poezia

[1] În acest sens, conflictul cu aspectul reţinut al obiectului (ideea întoarcerii la conştiinţa primară, primitivă, la obiectul în sine, la senzaţia pură etc.) este foarte caracteristic în rousseauism, în naturalism, în impresionism, în akmeism, dadaism, suprarealism şi alte curente analoge.

lirică [1]. Dar o asemenea imagine poate să se dezvolte, să atingă complexitatea, profunzimea și, în același timp, perfecțiunea artistică numai în condițiile genului romanesc.

În imaginea poetică, în sens restrîns (în imagine-trop), întreaga acțiune — dinamica imaginii-cuvînt — are loc între cuvînt și obiect (sub toate aspectele lor). Cuvîntul se cufundă în bogăția inepuizabilă și în diversitatea contradictorie a obiectului, în natura lui „virgină", „neexprimată" încă ; de aceea el nu presupune nimic dincolo de cadrul contextului său (bineînțeles, în afară de comorile limbajului însuși). Cuvîntul uită istoria concepției verbale contradictorii a obiectului său, precum și prezentul la fel de contradictoriu al acestei concepții.

Pentru artistul-prozator, dimpotrivă, obiectul relevă în primul rînd tocmai această varietate social-plurilingvă a numelor, definițiilor și aprecierilor sale. În locul plenitudinii și inepuizabilității obiectului, prozatorul are în față o multitudine de căi, drumuri și cărări croite în obiect de conștiința socială. Alături de contradicțiile interne din obiectul însuși, prozatorul are în față și plurilingvismul social din jurul acestuia, acel amestec babilonic de limbaje care se manifestă în jurul oricărui obiect ; dialectica obiectului se împletește cu dialogul social din jurul lui. Pentru prozator, obiectul constituie punctul de concentrare al vocilor disonante ; printre ele trebuie să răsune și vocea lui, pentru care aceste voci creează un fond indispensabil, în afara căruia nuanțele prozei sale artistice sînt insesizabile, „nu mai au nici o rezonanță".

Prozatorul-artist înalță acest plurilingvism social în jurul obiectului pînă la imaginea desăvîrșită, pătrunsă de plenitudinea rezonanțelor dialogice, evaluate artistic pentru toate vocile și tonurile esențiale ale acestui plurilingvism. Dar, cum am mai spus, orice discurs în proză (care nu aparține prozei literare) — obișnuit, retoric, ști-

[1] Lirica horațiană, Villon, Heine, Laforgue, Annenski etc., oricît de eterogene ar fi aceste fenomene.

ințific — nu poate să nu se orienteze în „ceea ce e dinainte cunoscut", în „opinia generală" etc. Orientarea dialogică a discursului este, desigur, un fenomen propriu oricărui discurs. Aceasta este o orientare firească a oricărui cuvînt viu. În toate căile sale spre obiect, în toate direcțiile sale, discursul întîlnește un discurs „străin" și nu poate să nu intre cu el într-o interacțiune vie, intensă. Numai miticul Adam, abordînd cu primul cuvînt lumea virgină, care încă nu fusese pusă în chestiune, Adam cel singur, putea într-adevăr să evite total această interorientare dialogică în obiect cu un cuvînt „străin". Cu discursul uman concret-istoric nu se întîmplă așa : el poate să se sustragă de la aceasta numai în mod convențional și doar într-o anumită măsură.

Este cu atît mai uimitor faptul că filosofia limbajului și lingvistica s-au orientat cu precădere tocmai asupra acestei situații convenționale artificiale a discursului scos din dialog, socotind-o normală (deși este proclamat adesea primatul dialogului asupra monologului). Dialogul a fost studiat doar ca formă compozițională a structurii vorbirii, dar dialogizarea interioară a discursului (atît în replică, cît și în enunțul monologic), care pătrunde în toată structura lui, în toate straturile lui semantice și expresive, a fost aproape întotdeauna ignorată. Dar tocmai această dialogizare interioară a discursului care acceptă forme dialogice compoziționale exterioare, care nu se desprinde într-un act autonom de conceperea însăși de către cuvînt a obiectului său, este înzestrată cu o uriașă forță de modelare stilistică. Dialogizarea interioară a discursului își găsește expresia într-o serie de particularități ale semanticii, ale sintaxei și ale compoziției, care pînă acum nu au fost deloc studiate de lingvistică (cum, dealtfel, n-au fost studiate nici particularitățile semanticii în dialogul obișnuit).

Discursul se naște în dialog, ca replica lui vie, se formează într-o interacțiune dialogică cu cuvîntul „străin" în interiorul obiectului. Discursul își concepe obiectul în mod dialogic.

Cu aceasta nu se epuizează însă problema dialogizării interioare a discursului. El întîlneşte cuvîntul străin nu numai în obiect. Orice discurs este orientat spre un răspuns şi nu poate evita influenţa profundă a discursului-replică prevăzut.

Discursul viu, aparţinînd limbajului vorbit, este orientat nemijlocit spre viitorul discurs-răspuns : el provoacă răspunsul, îl anticipează şi vine în întîmpinarea lui. Formîndu-se în atmosfera a ceea ce e dinainte spus, discursul este, în acelaşi timp, determinat de ceea ce n-a fost încă exprimat, dar forţat şi deja prevăzut de cuvîntul de răspuns. Aşa se întîmplă în orice dialog viu.

Toate formele retorice, monologice prin structura lor compoziţională, sînt orientate spre ascultător şi spre răspunsul lui. De obicei, această orientare spre ascultător e socotită chiar particularitate constitutivă de bază a discursului retoric [1]. Într-adevăr, pentru retorică e caracteristic faptul că atitudinea faţă de un ascultător concret, luarea în consideraţie a acestui ascultător este introdusă în însăşi structura exterioară a discursului retoric. Aici orientarea spre răspuns este deschisă, nudă şi concretă.

Această orientare deschisă spre ascultător şi spre răspuns în dialogul obişnuit şi în formele retorice a atras atenţia lingviştilor. Dar şi aici, lingviştii s-au oprit cu precădere doar asupra formelor compoziţionale de luare în consideraţie a interlocutorului, necăutînd însă influenţa lui în straturile adînci ale sensului şi stilului. Erau luate în consideraţie doar laturile stilului determinate de cerinţele înţelegerii şi claritătii, adică tocmai acelea care nu beneficiază de dialog interior şi ţin seama de ascultător doar ca factor care înţelege pasiv, şi nu ca factor care răspunde activ şi obiectează.

Dialogul obişnuit şi retorica se caracterizează prin considerarea deschisă şi compoziţional exprimată a ascultătorului şi a răspunsului lui ; dar şi orice alt discurs

[1] Vezi cartea lui V. Vinogradov, *O hudojestvennoi proze* — capitolul *Retorica şi poetica*, p. 75 şi următoarele, unde sînt date definiţii din vechile retorici.

este orientat asupra unei comprehensiuni reciproce, numai că această orientare nu se izolează într-un act independent și nu se relevă compozițional. Comprehensiunea reciprocă constituie forța esențială care participă la formarea discursului, ea este totodată *activă*, simțită de discurs ca opoziție sau ca sprijin care-l îmbogățesc.

Filosofia limbajului și lingvistica cunosc doar înțelegerea pasivă a discursului, mai ales în planul limbajului comun, adică înțelegerea *semnificației neutre* a enunțului și nu a *sensului lui actual*.

Semnificația lingvistică a unui enunț este înțeleasă pe fondul limbajului, iar sensul lui actual — pe fondul altor enunțuri concrete pe aceeași temă, pe fondul opiniilor, punctelor de vedere și aprecierilor plurilingve, adică tocmai pe fondul a ceea ce, cum vedem, complică drumul oricărui discurs spre obiectul său. Dar numai acum acest mediu plurilingual al cuvintelor „străine" este dat vorbitorului nu în obiect, ci în sufletul ascultătorului, ca *fondul lui aperceptiv*, plin de răspunsuri și obiecții. Spre acest fond aperceptiv al înțelegerii — nu lingvistic, ci obiectual-expresiv — se orientează orice enunț. *Are loc o nouă întîlnire a enunțului cu cuvîntul străin*, care exercită o nouă influență specifică asupra stilului lui.

Înțelegerea pasivă a semnificației lingvistice în genere nu este înțelegere ; ea este doar unul dintre elementele ei abstracte, dar și o înțelegere mai concretă a sensului enunțului, a intenției vorbitorului ; rămînînd pur pasivă, pur receptivă, ea nu aduce nimic nou în înțelegerea discursului, ci îl dublează doar, țintind, ca spre o limită supremă, spre reproducerea deplină a ceea ce este deja dat în discursul inteligibil ; ea nu iese din cadrul contextului lui și nu îmbogățește cu nimic ceea ce este inteligibil. Iată de ce luarea în considerare de către vorbitor a unui asemenea înțelegeri nu poate aduce nimic nou, nici un element concret și expresiv nou în cuvîntul lui. Fiindcă asemenea cerințe pur negative, care ar putea purcede de la o înțelegere pasivă, cum ar fi o mai mare claritate, o

mai mare putere de convingere, concretețe etc., îl lasă pe vorbitor în propriul lui context, în propriu-i orizont, nu-l scot din cadrul lui ; ele sînt total imanente discursului său și nu-i întrerup autonomia semantică și expresivă.

În viața reală a limbajului, orice comprehensiune concretă este activă : ea implică ceea ce trebuie înțeles în orizontul obiectual-expresiv *propriu* și este indisolubil legată de un răspuns, de o obiecție sau de o consimțire motivată. Într-un anumit sens, primatul aparține răspunsului, ca principiu activ : el creează un teren propice înțelegerii, o pregătește activ și interesat. Înțelegerea nu se maturizează decît în răspuns. Înțelegerea și răspunsul sînt dialectic contopite și se condiționează reciproc, nu se pot concepe separat.

Astfel, înțelegerea activă, implicînd ceea ce trebuie înțeles în noul orizont al celui care înțelege, stabilește o serie de raporturi complexe, de consonanțe și disonanțe cu ceea ce este înțeles, îl îmbogățește cu elemente noi. Tocmai o asemenea înțelegere are în vedere locutorul. De aceea, orientarea lui spre interlocutor, este o orientare spre un orizont special, universul special al interlocutorului, ea introduce în discursul lui elemente cu totul noi : fiindcă, totodată, are loc interacțiunea diverselor contexte, puncte de vedere, orizonturi, sisteme de accentuare expresivă, „limbaje" sociale. Vorbitorul tinde să-și orienteze discursul cu orizontul său determinant spre orizontul străin al celui care înțelege și intră în relații dialogice cu elementele acestui orizont. Vorbitorul intră în orizontul străin al interlocutorului, construindu-și enunțul pe un teritoriu străin, pe fondul aperceptiv al interlocutorului.

Acest nou aspect al dialogizării interioare a discursului se deosebește de cel determinat de întîlnirea cu cuvîntul „străin" în obiectul însuși : aici nu obiectul servește drept arenă a întîlnirii, ci orizontul subiectiv al ascultătorului. Iată de ce această dialogizare are un caracter mai subiectiv, psihologic și — adesea — întîm-

plător, uneori net oportunist, alteori provocator polemic. Foarte adesea, mai cu seamă în formele retorice, această orientare spre ascultător și dialogizarea interioară a discursului legat de ea pot pur și simplu să umbrească obiectul : convingerea ascultătorului concret devine un obiectiv autonom și izolează discursul de travaliul său creator asupra obiectului însuși.

Atitudinea dialogică față de discursul „străin", al celuilalt, în obiect, și cea față de discursul străin în răspunsul anticipat al ascultătorului, fiind în esență diferite și generînd în discurs efecte stilistice diferite, pot, cu atît mai mult, să se împletească strîns, devenind aproape imperceptibile pentru analiza stilistică.

Astfel, discursul la Tolstoi se deosebește printr-o dialogizare interioară netă, atît în obiect, cît și în orizontul cititorului, ale cărui particularități semantice și expresive Tolstoi le simte acut. Aceste două linii ale dialogizării (în majoritatea cazurilor nuanțate polemic) sînt foarte strîns împletite în stilul lui : discursul la Tolstoi, chiar în expresiile sale cele mai „lirice", și în descrierile cele mai epice consună și disonează (mai mult disonează) cu diferitele aspecte ale conștiinței socio-verbale plurilingve, care înconjoară obiectul, și în același timp se insinuează polemic în orizontul obiectual și axiologic al cititorului, ținînd să lovească și să distrugă fondul aperceptiv al înțelegerii lui active. În acest sens, Tolstoi este urmașul secolului al XVIII-lea, în special al lui Rousseau. De aici, uneori, provine îngustarea acelei conștiințe sociale plurilingve, cu care polemizează Tolstoi și care e redusă la conștiința celui mai imediat contemporan, contemporanul zilei, nu al epocii ; în consecință, tot de aici rezultă și o concretizare extremă a dialogului (aproape întotdeauna polemic). Iată de ce această dialogizare, atît de clar auzită de noi în caracterul expresiv al stilului lui Tolstoi, are uneori nevoie de un comentariu istorico-literar special : noi nu știm cu ce anume disonează sau consună un anumit ton, și totuși această disonanță sau

consonanță intră în obiectivul stilului[1]. E adevărat, o asemenea concretețe extremă (uneori aproape foiletonistică) este proprie doar aspectelor secundare, sunetelor secundare ale dialogului interior al discursului tolstoian.

În fenomenele, analizate de noi, ale dialogului interior al discursului (interior spre deosebire de dialogul exterior compozițional), atitudinea față de discursul străin, față de enunțul altuia, intră în obiectivul stilului. Stilul conține în mod organic indicații spre în afară, corelația elementelor proprii cu elementele unui context „străin". Politica internă a stilului (asocierea elementelor) este determinată de politica lui externă (atitudinea față de discursul străin). Cuvîntul trăiește, ca să spunem așa, la frontiera dintre contextul său și contextul străin.

Aceeași viață dublă are și replica oricărui dialog real: ea este structurată și înțeleasă în contextul întregului dialog, compus din enunțurile proprii (din punctul de vedere al vorbitorului) și enunțurile străine (ale partenerului). Replica nu poate fi scoasă din acest context mixt, al discursului propriu și al celui străin, fără a-și pierde sensul și tonul. Ea este parte organică a unui ansamblu plurilingv.

Fenomenul dialogizării interioare este, cum am spus, prezent într-o măsură mai mare sau mai mică în toate domeniile vieții cuvîntului. Dar dacă în proza extraliterară (familiară, retorică, științifică), de obicei dialogizarea se izolează într-un act special de-sine-stătător și se manifestă în dialogul direct sau în alte forme distincte, exprimate compozițional, ale delimitării și polemicii cu cuvîntul străin, al altuia, în schimb în proza artistică, mai cu seamă în roman, dialogizarea străpunge din interior însăși conceperea de către discurs a obiectului său și a expresiei lui, transformînd semantica și structura sintactică a discursului. Interorientarea dialogică devine

[1] Vezi lucrarea lui B. M. Eihenbaum, *Lev Tolstoi*, cartea I, Leningrad, „Priboi", 1928, în care există mult material pe această temă; de pildă, este relevat contextul actual al *Fericirii de familie*.

aici, într-un fel, evenimentul discursului însuşi, pe care îl însufleţeşte şi îl dramatizează din interior, în fiecare din elementele lui.

În majoritatea genurilor poetice (în sensul restrîns al cuvîntului), cum am mai spus, dialogizarea interioară a discursului nu este utilizată din punct de vedere artistic, nu intră în „obiectul estetic" al operei, ea se stinge în mod convenţional în discursul poetic. În schimb, dialogizarea interioară devine în roman unul dintre elementele esenţiale ale stilului prozaic şi este supusă aici unei elaborări artistice specifice.

Dar dialogizarea interioară poate să devină o asemenea forţă creatoare de formă numai acolo unde divergenţele şi contradicţiile individuale sînt fertilizate de plurilingvismul social, în care ecourile dialogice răsună nu prin culmile semantice ale discursului (ca în genurile retorice), ci pătrund în straturile lui adînci, dialogizînd limbajul însuşi, concepţia lingvistică despre lume (forma interioară a discursului), unde dialogul vocilor se naşte nemijlocit din dialogul social al „limbajelor", unde enunţul străin începe să răsune ca un limbaj străin din punct de vedere social, unde orientarea discursului printre enunţurile străine se transformă în orientarea lui printre limbaje socialmente străine în cadrul aceleiaşi limbi naţionale.

În genurile poetice, în sens restrîns, dialogizarea firească a discursului nu este utilizată din punct de vedere artistic, discursul îşi este sieşi suficient şi nu presupune, în afara cadrului său, enunţuri străine. Stilul poetic este izolat, în mod convenţional, de orice interacţiune cu discursul străin, de orice privire asupra discursului altuia.

La fel de străină este pentru stilul poetic orice altă privire asupra limbilor străine, asupra posibilităţii existenţei unui alt vocabular, a unei alte semantici, a unor alte forme sintactice etc., asupra posibilităţii exprimării unor alte puncte de vedere lingvistice. Prin urmare, stilul poetic nu cunoaşte nici sentimentul unei mărginiri, al unei istoricităţi, al unei determinări sociale şi al unei spe-

cificităţi a propriului limbaj şi, astfel, nu cunoaşte nici atitudinea critică, rezervată, faţă de acest limbaj, ca unul dintre multele limbaje ale plurilingvismului ; de aici decurge imposibilitatea dăruirii sale totale, a întregului său sens, limbajului respectiv.

Desigur, nici un poet care a existat din punct de vedere istoric, ca om, înconjurat de plurilingvismul viu, nu putea să nu cunoască acest sentiment şi această atitudine faţă de limbajul său (într-o măsură mai mare sau mai mică) ; dar el nu-i putea face loc în *stilul poetic* al operei sale fără a distruge acest stil, fără a-l converti în stil de proză şi fără a-l transforma pe poet în prozator.

În genurile poetice, conştiinţa artistică — în sensul unităţii tuturor intenţiilor semantice şi expresive ale autorului — se realizează în întregime în limbajul său, căruia îi este cu totul imanentă, se exprimă în el direct, fără rezerve şi fără distanţare. Limbajul poetului este limbajul lui propriu, în care se regăseşte pe de-a-ntregul, inseparabil, folosind fiecare formă, fiecare cuvînt, fiecare expresie în sensul lor direct (ca să zicem aşa, „fără ghilimele"), cu alte cuvinte, ca expresie pură şi nemijlocită a intenţiei sale. Oricare ar fi „chinurile verbale" pe care poetul le suportă în procesul creaţiei, în opera creată limbajul este un organ ascultător, perfect adecvat intenţiei autorului.

În opera poetică, limbajul se realizează ca neîndoielnic, incontestabil şi atotcuprinzător. Poetul vede, înţelege şi gîndeşte totul cu ochii acestui limbaj, prin formele lui interne, şi cînd se exprimă nu simte necesitatea să recurgă la ajutorul altui limbaj, al unui limbaj „străin". Limbajul genului poetic este un univers ptolemeean, unitar şi unic, în afara căruia nu există nimic, nu e nevoie de nimic. Ideea pluralităţii universurilor lingvistice, egal semnificative şi expresive, este organic inaccesibilă stilului poetic.

Universul poeziei, oricîte contradicţii şi conflicte irezolvabile ar releva în el poetul, este întotdeauna luminat de un discurs unic, incontestabil. Contradicţiile, conflic-

tele şi îndoielile rămîn în obiect, în gînduri şi emoţii, pe scurt, în material, dar nu trec în limbaj. În poezie, limbajul despre îndoieli trebuie să fie un limbaj neîndoielnic.

Răspunderea egală şi directă pentru limbajul întregii opere ca *limbaj propriu,* solidaritatea deplină cu fiecare element al său, cu fiecare ton şi nuanţă este cerinţa fundamentală a stilului poetic. El nu satisface decît limbajul şi conştiinţa lingvistică. Poetul nu poate să opună conştiinţa sa poetică, intenţiile sale limbajului de care se foloseşte, fiindcă se află pe de-a-ntregul în el şi astfel nu poate să-l facă, în cadrul stilului său, obiect de înţelegere, de reflecţie şi atitudine. Limbajul îi e dat *dinlăuntru,* în travaliul său intenţional, iar nu din afară, în specificitatea şi limitarea sa obiectivă. Intenţionalitatea directă incontestabilă, temeinicia limbajului şi, în acelaşi timp, prezentarea obiectivă (ca realitate lingvistică socialmente şi istoriceşte limitată) sînt incompatibile în cadrul stilului poetic. Unitatea şi unicitatea limbajului sînt condiţii indispensabile pentru realizarea individualităţii intenţionale directe a stilului poetic şi a consecvenţei lui monologice.

Aceasta nu înseamnă, desigur, că diversitatea limbajelor sau chiar limbile străine nu pot să intre în opera poetică. Este adevărat, aceste posibilităţi sînt limitate : plurilingvismul are loc numai în genurile poetice „inferioare" — satira, comedia etc. Totuşi, plurilingvismul (alte limbaje social-ideologice) poate fi introdus şi în genurile pur poetice, cu precădere în vorbirea personajelor. Dar aici plurilingvismul este obiectivat, este în esenţă arătat ca *lucru,* nu stă în *acelaşi* plan cu limbajul real al operei : este gestul reprezentat al personajului, dar nu cuvîntul care reprezintă. Elementele plurilingvismului nu intră aici cu drepturile unui alt limbaj, care aduce punctele sale de vedere speciale, în care se poate spune ceva ce nu se poate spune în limbajul propriu, ci cu drepturile lucrului reprezentat. Despre ceva străin, poetul vorbeşte tot în limbajul propriu. Pentru prezentarea unei lumi străine, el nu recurge niciodată la limbajul altuia ca mai

adecvat acestei lumi. În schimb, prozatorul, cum vom vedea, încearcă să spună într-un limbaj străin şi ceea ce îl priveşte personal (de pildă în limba neliterară a unui povestitor, a unui reprezentant al unui anumit grup social-ideologic); el măsoară adesea universul său cu dimensiuni lingvistice străine.

Ca urmare a cerinţelor analizate, limbajul genurilor poetice — acolo unde acestea se apropie de limita lor stilistică [1] — devine adesea autoritar, dogmatic şi conservator, claustrîndu-se pentru a se feri de influenţa dialectelor sociale extraliterare. Tocmai de aceea pe terenul poeziei este posibilă ideea unui „limbaj poetic" special, a unui „limbaj al zeilor", a unui „limbaj poetic sacerdotal" etc. Este caracteristic faptul că poetul, neacceptînd un anumit limbaj literar, va visa mai degrabă la crearea artificială a unui limbaj poetic nou, special, decît să recurgă la dialectele sociale reale, existente. Limbajele sociale sînt obiectuale, caracteristice, social localizate şi limitate; pe cînd limbajul poeziei creat artificial va fi direct intenţional, incontestabil, unitar şi unic. Astfel, la începutul secolului al XX-lea, cînd prozatorii ruşi au început să manifeste un interes deosebit pentru dialecte şi pentru *skaz* (povestirea directă la persoana întîi), simboliştii (Balmont, V. Ivanov), apoi şi futuriştii visau să creeze un „limbaj special al poeziei" şi chiar au făcut încercări pentru crearea unui asemenea limbaj (V. Hlebnikov).

Ideea unui limbaj special, unitar şi unic al poeziei este un filosofem utopic caracteristic discursului poetic: la baza lui stau condiţiile reale şi cerinţele stilului poetic care satisface doar limbajul direct intenţional, din al cărui punct de vedere alte limbaje (limbajul vorbit, limbajul de afaceri, al prozei etc.) sînt considerate ca

[1] Evident, noi caracterizăm mereu limita ideală a genurilor poetice; în operele reale sînt posibile prozaisme substanţiale; există numeroase variante de genuri hibride, răspîndite mai ales în epoca înlocuirilor limbajelor poetice literare.

obiectuale și nicidecum egale cu el[1]. Ideea unui „limbaj poetic" special exprimă aceeași concepție ptolemeeană a unui univers lingvistic stilizat.

Limbajul, ca mediu viu, concret, în care trăiește conștiința artistului cuvîntului, nu este niciodată unic. El este unic doar ca sistem gramatical abstract al formelor normative, luat separat de înțelesurile ideologice concrete cu care este încărcat și de evoluția istorică neîntreruptă a limbajului viu. Existența socială vie și devenirea istorică creează în cadrul unei limbi naționale abstract-unice o pluralitate de lumi concrete, de orizonturi literare, ideologice și sociale închise ; elementele identice, abstracte, ale limbii se încarcă, înlăuntrul acestor orizonturi, cu variate conținuturi semantice și axiologice și răsună în mod diferit.

Limbajul literar, cel vorbit și cel scris — fiind unic nu numai după indiciile abstract-lingvistice generale, dar și după formele interpretării acestor elemente abstracte — este stratificat și plurilingv în latura lui obiectual-semantică și expresivă concretă.

Această stratificare este determinată, în primul rînd, de organismele specifice ale genurilor. Diferitele aspecte ale limbajului (lexicologice, semantice, sintactice ș.a.) sînt strîns îngemănate cu aspirația intențională și cu sistemul general de accentuare ale diferitelor genuri : oratorice, publicistice, gazetărești, jurnalistice, genurile literare inferioare (de pildă, romanul bulevardier) și, în sfîrșit, diferitele genuri ale marii literaturi. Anumite aspecte ale limbajului capătă parfumul specific al genurilor respective : ele se îngemănează cu punctele de vedere, cu modalitățile de abordare, cu formele de gîndire, cu nuanțele și accentele specifice ale acestor genuri.

Cu această stratificare a limbajului pe genuri se împletește, uneori coincizînd cu ea, alteori deosebindu-se, stratificarea *profesională* a limbajului (în sens larg) : lim-

[1] Asemenea este punctul de vedere al latinei despre limbile naționale ale evului mediu.

bajul avocatului, al medicului, al comerciantului, al activistului politic, al învățătorului sătesc etc. Aceste limbaje se diferențiază, desigur, nu numai prin vocabularul lor; ele implică anumite forme ale orientării intenționale, ale interpretării și aprecierii concrete. Însuși limbajul scriitorului (al poetului, al romancierului) poate fi înțeles ca jargon profesional alături de alte jargoane profesionale.

Pe noi, aici, ne interesează latura intențională, adică latura obiectual-semantică și expresivă a stratificării „limbajului comun". Fiindcă nu se stratifică și nu se diferențiază structura neutral-lingvistică a limbajului, ci doar posibilitățile lui intenționale: ele se realizează în anumite direcții, se încarcă cu un anumit conținut, se concretizează, se particularizează, se impregnează cu aprecieri concrete, se îngemănează cu anumite obiecte, cu perspective de genuri și profesionale expresive. Dinlăuntrul acestor perspective, adică pentru vorbitorii înșiși, aceste limbaje de gen și aceste jargoane profesionale sînt direct intenționale, au sens deplin și sînt direct expresive, dar din afară, adică pentru cei neimplicați în orizontul intențional respectiv ele pot fi obiectuale, caracteristice, pitorești etc. Pentru cei neimplicați, intențiile care traversează aceste limbaje sporesc în diversitate, devin restrictive din punct de vedere semantic și expresiv, îngreuiază și înstrăinează de ei cuvîntul, complică folosirea lui intențională directă, necondiționată.

Dar odată cu stratificarea pe genuri și profesională a limbajului literar comun, problema nu este nici pe departe epuizată. Deși în nucleul său de bază limbajul literar este adesea omogen din punct de vedere social, ca limbaj vorbit și scris al unui grup social dominant, totuși, și în acest caz, în el există mereu o anumită diferențiere socială, o stratificare socială, care în unele epoci poate deveni extrem de acută. Stratificarea socială poate coincide, ici-colo, cu stratificarea pe genuri și cu cea profesională, dar, în esență, ea este, desigur, autonomă și specifică.

Stratificarea socială este, de asemenea, determinată, în primul rînd, de diferenţa orizonturilor obiectual-semantice şi expresive, adică este exprimată prin diferenţele tipice de interpretare şi accentuare ale elementelor limbajului şi poate să nu tulbure unitatea dialectologică abstract-lingvistică a limbajului literar comun.

Orice concepţie despre lume socialmente semnificativă posedă capacitatea de a dispersa posibilităţile intenţionale ale limbajului prin intermediul realizării lor concrete, specifice. Curentele (literare şi altele), cercurile, revistele, anumite ziare, chiar anumite opere importante şi anumiţi indivizi sînt în stare, în măsura importanţei lor sociale, să stratifice limbajul, îmbogăţindu-i cuvintele şi formele cu intenţiile şi accentele lor tipice şi, prin aceasta, înstăinîndu-le într-o anumită măsură de alte curente, partide, opere şi indivizi.

Orice manifestare verbală, importantă din punct de vedere social, posedă capacitatea de a transmite (uneori unui cerc larg şi pentru multă vreme) intenţiile sale elementelor limbajului, antrenate în aspiraţia ei semantică şi expresivă, impunîndu-le anumite nuanţe semantice şi anumite tonuri valorice. Astfel, ea poate crea un cuvînt-lozincă, un cuvînt de ocară, un cuvînt de laudă etc.

În fiecare moment istoric al vieţii verbal-ideologice, fiecare generaţie, în orice strat social, îşi are limbajul ei ; mai mult, fiecare vîrstă, în esenţă, îşi are limbajul ei, vocabularul ei, sistemul ei specific de accentuare, care la rîndul lor variază în funcţie de stratul social, de instituţia de învăţămînt (limbajul cadetului, al liceanului, al liceanului realist sînt limbaje diferite) şi de alţi factori de stratificare. Toate acestea sînt limbaje socialmente tipice, oricît de restrîns ar fi cercul lor social. Este posibil, ca limită socială a limbajului, chiar jargonul familial, de pildă jargonul familiei Irteniev, înfăţişat de Tolstoi, cu vocabularul său special şi cu sistemul de accentuare specific.

În sfîrşit, în orice moment coexistă limbajele diferitelor epoci şi perioade ale vieţii social-ideologice. Există chiar şi limbaje ale zilelor : căci ziua social-ideologică şi

politică de azi și de ieri, într-un anumit sens, nu au același limbaj ; fiecare zi are conjunctura sa social-ideologică și semantică, vocabularul său, sistemul său de accentuare, lozinca sa, injuriile sale, laudele sale. Poezia, în limbajul său, depersonalizează zilele, în schimb proza, cum vom vedea, le izolează adesea cu bună știință, le înzestrează cu reprezentanți personalizați și le confruntă în dialoguri romanești dramatice.

În felul acesta, limbajul, în fiecare moment al existenței sale istorice, este diversificat : este o coexistență întrupată a contradicțiilor social-ideologice între prezent și trecut, între diversele epoci ale trecutului, între diferitele grupuri socio-ideologice ale prezentului, între curente, școli, cercuri etc. Aceste „limbaje" ale plurilingvismului se intersectează între ele în mod variat, formînd noi „limbaje" socialmente tipice.

Între toate aceste „limbaje" ale plurilingvismului există deosebiri metodologice foarte adînci, fiindcă la baza lor stau principii de selecție și formare cu totul diferite (în unele cazuri principiul funcțional, în altele cel al conținutului tematic, apoi cel social-dialectologic propriu-zis). De aceea, limbajele nu se exclud unul pe celălalt și se intersectează variat (limba ucraineană, limbajul epic, limbajul simbolismului incipient, limbajul studentului, al copiilor, limbajul intelectualului mediocru, al nietzscheanului etc.). Poate părea că însuși termenul „limbaj" își pierde, în acest caz, orice sens, fiindcă nu există, probabil, un plan unitar de comparare a acestor „limbaje".

Acest plan general însă, care justifică metodologic confruntarea noastră, de fapt, există : toate limbajele plurilingvismului, indiferent de principiul care stă la baza individualizării lor, constituie puncte de vedere specifice asupra lumii, forme ale interpretării ei verbale, orizonturi obiectual-semantice și axiologice speciale. Ca atare, toate pot fi confruntate, pot să se completeze reciproc, să se contrazică, pot fi corelate dialogic. Ca atare, ele se întîlnesc și coexistă în conștiința oamenilor și, în primul rînd, în conștiința creatoare a artistului-romancier. Ca

atare, ele există realmente, se înfruntă şi evoluează în plurilingvismul social. Iată de ce ele toate pot intra în planul unic al romanului, care poate reuni în sine stilizările parodice ale limbajelor genurilor, diversele tipuri de stilizări şi prezentări ale limbajelor profesionale, ale curentelor, ale generaţiilor, ale dialectelor sociale ş.a. (de pildă, în romanul umoristic englez). Toate pot fi atrase de romancier pentru orchestrarea temelor sale şi pentru expresia refractată (indirect) a intenţiilor şi aprecierilor lui.

Iată de ce noi evidenţiem mereu aspectul obiectual-semantic şi expresiv, adică intenţional, ca forţă stratificatoare şi diferenţiatoare a limbajului literar comun, şi nu acele indicii lingvistice (nuanţele lexicale, tonurile semantice secundare etc.) ale limbajelor genurilor, ale jargoanelor profesionale ş.a., care sînt, ca să spunem aşa, depuneri sclerotice ale procesului intenţional, semne lăsate în drumul travaliului activ al intenţiei, al interpretării formelor lingvistice generale. Aceste indicii exterioare, observate şi fixate din punct de vedere lingvistic, nu pot fi înţelese şi studiate fără înţelegerea semnificaţiei lor funcţionale.

Discursul trăieşte în afara sa, într-o orientare activă spre obiect. Dacă ne vom îndepărta definitiv de această orientare, în mîinile noastre va rămîne trupul nud al discursului, de la care nu vom putea afla nimic despre poziţia lui socială şi despre destinul vieţii lui. *A studia discursul în sine, ignorînd orientarea lui în afară, este tot atît de absurd ca a studia o trăire psihică în afara realităţii asupra căreia aceasta este orientată şi care a determinat-o.*

Evidenţiind latura intenţională a stratificării limbajului literar, putem, cum s-a arătat, să punem în acelaşi rînd fenomene eterogene din punct de vedere metodologic, cum sînt dialectele profesionale, sociale, concepţiile despre lume şi operele individuale, fiindcă în latura lor intenţională constă acel plan general în care ele pot fi confruntate dialogic. Totul rezidă în faptul că între „limbaje", oricare ar fi ele, sînt posibile relaţii dialogice (spe-

cifice), adică ele pot fi percepute ca puncte de vedere asupra lumii. Oricît de diferite ar fi forțele sociale care generează procesul stratificării (profesia, genul, curentul, personalitatea individuală), acesta se reduce întotdeauna la o saturare (relativ) îndelungă și socialmente semnificativă (colectivă) a limbajului cu anumite (deci, restrictive) intenții și accente.

Cu cît această saturare stratificatoare durează mai mult, cu cît cercul social pe care-l cuprinde este mai vast, deci, cu cît forța socială care produce stratificarea limbajului este mai substanțială, cu atît mai pronunțate și mai stabile sînt acele amprente, acele modificări lingvistice ale indiciilor limbajului (simbolurile lingvistice), care rămîn în ea ca rezultat al acțiunii acestei forțe, de la nuanțele semantice stabilite (deci, sociale) pînă la indiciile dialectologice autentice (fonetice, morfologice ș.a.), care ne permit să vorbim deja de un dialect social special.

Ca rezultat al travaliului acestor forțe stratificatoare, limbajul nu păstrează cuvinte și forme neutre, ale „nimănui" : el este în întregime dispersat, traversat de intenții, accentuat. Pentru conștiința care există în el, limbajul nu este un sistem abstract de forme normative, ci o opinie plurilingvă concretă despre lume. Toate cuvintele amintesc o profesie, un gen, un curent, un partid, o anumită operă, un anumit om, o generație, o vîrstă, o zi, o oră. Fiecare cuvînt amintește contextul, contextele, în care și-a trăit intens viața din punct de vedere social ; toate cuvintele și formele sînt populate de intenții. În cuvînt sînt inevitabile tonurile secundare contextuale (ale genurilor, ale curentelor, ale indivizilor).

În esență, pentru conștiința individuală, limbajul ca realitate social-ideologică vie, ca opinie plurilingvă, se află la frontiera dintre teritoriul propriu și cel „străin", al altuia. Cuvîntul limbajului este un cuvînt pe jumătate străin. El devine „propriu" în momentul cînd vorbitorul îl populează cu intenția sa, cu accentul său, cînd își însușește cuvîntul și îl antrenează în aspirația sa semantică și expresivă. Pînă în momentul însușirii sale, cuvîntul

nu se află într-un limbaj neutru, impersonal (căci vorbitorul nu-l ia dintr-un dicţionar !), ci pe buze străine, în contexte străine, în serviciul unor intenţii străine : de aici trebuie luat şi apropriat. Dar nu toate cuvintele se supun la fel de uşor acestei aproprieri : multe se împotrivesc cu îndîrjire, altele rămîn „străine" cum au fost, sună „străin" în gura vorbitorului care şi le-a însuşit ; ele nu pot fi asimilate în contextul lui, dispar din el şi, parcă singure, împotriva vorbitorului, se introduc între ghilimele. Limbajul nu este un mediu neutru, care trece uşor şi liber în proprietatea intenţională a vorbitorului, el este populat şi suprapopulat cu intenţii străine. Aproprierea lui, subordonarea lui intenţiilor şi accentelor proprii constituie un proces dificil şi complex.

Am pornit de la acceptarea unităţii abstract-lingvistice (dialectologice) a limbajului literar. Însă acesta nu este nici pe departe un dialect închis. Astfel, chiar între limbajul literar vorbit, curent, şi cel scris poate exista o frontieră mai mult sau mai puţin pronunţată. Deosebirile dintre genuri coincid adesea cu cele dialectologice (de pildă, în secolul al XVIII-lea, genurile înalte, ale slavonei, şi cele inferioare, ale vorbirii curente) ; în sfîrşit, unele dialecte pot căpăta un statut legal în literatură şi prin aceasta, într-o anumită măsură, sînt implicate în limbajul literar.

Intrînd în literatură, implicîndu-se în limbajul literar, dialectele îşi pierd, desigur, calitatea lor de sisteme socio-lingvistice închise ; ele se deformează şi, în esenţă, încetează să mai fie ceea ce erau ca dialecte. Dar, pe de altă parte, aceste dialecte, intrînd în limbajul literar şi păstrîndu-şi elasticitatea dialectologică, lingvistică, caracterul lor de limbaj „străin", deformează la rîndul lor limbajul literar. Acesta încetează şi el de a mai fi ceea ce a fost, adică sistem socio-lingvistic închis. Limbajul literar este un fenomen profund specific, ca şi conştiinţa lingvistică, cu care se află în corelaţie, a omului instruit din punct de vedere literar ; în el diversitatea intenţională de vorbire (care există şi în orice dialect viu, închis) trece

într-o diversitate de limbaje ; nu mai e vorba de un limbaj, ci de un dialog al limbajelor.

Limba literară națională a unui popor, cu o cultură artistică în proză dezvoltată, mai cu seamă romanescă, cu o istorie verbal-ideologică bogată și intensă, este, în esență, un microcosmos care reflectă macrocosmosul plurilingvismului atît național, cît și european. Unitatea limbajului literar nu este unitatea unui sistem lingvistic închis, ci unitatea profund specifică a „limbajelor" care vin în contact și se înțeleg reciproc (unul dintre acestea este limbajul poetic în sens restrîns). În aceasta rezidă specificitatea metodologică a problemei limbajului literar.

Conștiința lingvistică social-ideologică concretă, devenind activă din punct de vedere creator, adică activă literar, se găsește dinainte înconjurată de plurilingvism, și nicidecum de un limbaj unic, incontestabil. Conștiința lingvistică literar activă găsește mereu și pretutindeni (în toate epocile literaturii istorice cunoscute) „limbaje". și nu un limbaj. Ea se află în fața necesității *alegerii unui limbaj*. În fiecare dintre manifestările ei literar-verbale, ea se orientează activ în plurilingvism, unde ocupă o poziție, alege „un limbaj". Numai rămînînd în cadrul unei existențe închise, fără scriere și fără gîndire, departe de toate căile devenirii social-ideologice, omul poate să nu sesizeze acea activitate lingvistică bazată pe alegere și poate să rămînă netulburat în certitudinea și predeterminarea lingvistică a propriei sale limbi.

În fond, și un asemenea om are însă de a face nu cu un limbaj, ci cu limbaje, dar locul fiecăruia este bine stabilit și indiscutabil, trecerea dintr-unul în altul este predeterminată și inconștientă, ca trecerea dintr-o cameră în alta. Aceste limbaje nu se ciocnesc între ele în conștiința omului respectiv ; el nu încearcă să le coreleze, nu încearcă să-l privească pe unul dintre ele cu ochii celuilalt.

Astfel, un țăran analfabet, aflat peste nouă mări și nouă țări de orice centru, cufundat cu naivitate într-o existență cotidiană imuabilă, trăia în ambianța cîtorva

sisteme lingvistice : se ruga lui Dumnezeu într-un limbaj (slavona), îşi cînta cîntecele în altul, în familie vorbea într-un al treilea, iar cînd începea să dicteze notarului o cerere către autorităţile districtuale, încerca să vorbească în cel de al patrulea (oficial, corect, „scriptologic"). Toate acestea sînt *limbaje diferite* chiar din punctul de vedere al indiciilor social-dialectologice abstracte. Dar ele nu erau *corelate dialogic* în conştiinţa lingvistică a ţăranului ; el trecea de la unul la altul inconştient, automat : fiecare era indiscutabil la locul lui, şi locul fiecăruia era indiscutabil. El încă nu ştia să privească unul dintre limbaje (şi universul verbal corespunzător) cu ochii celuilalt (limbajul cotidian şi universul existenţei cotidiene cu limbajul rugăciunii ori al cîntecului, sau invers) [1].

Îndată ce în conştiinţa ţăranului nostru începea elucidarea reciprocă şi critică a limbajelor, îndată ce se dovedea că ele sînt diferite, dar şi contradictorii, că sistemele ideologice şi viziunile asupra lumii, indisolubil legate de aceste limbaje, se contrazic şi nu stau paşnic unele lîngă celelalte, certitudinea şi predeterminarea acestor limbaje luau sfîrşit şi între ele începea orientarea activă, bazată pe alegere.

Limbajul şi lumea rugăciunii, limbajul şi lumea cîntecului, limbajul şi lumea muncii şi existenţei cotidiene, limbajul specific şi lumea administraţiei districtuale, limbajul nou şi lumea nouă a muncitorului de la oraş venit în concediu — toate aceste limbaje şi lumi părăseau, mai devreme sau mai tîrziu, starea de echilibru calm, apatic, dezvăluindu-şi caracterul plurilingv.

Desigur, conştiinţa lingvistică activă din punct de vedere literar găseşte dinainte un plurilingvism mult mai variat şi profund atît în limbajul literar, cît şi în afara lui. Acest fapt fundamental trebuie să constituie punctul de pornire pentru orice studiere a vieţii stilistice a cuvîntului. Caracterul plurilingvismului preexistent şi mijloa-

[1] Desigur, noi simplificăm cu bună ştiinţă : ţăranul real, pînă la un anumit punct, a ştiut totdeauna să facă asta şi a făcut-o.

cele de orientare pe teritoriul lui determină viața stilistică concretă a cuvîntului.

Poetul este determinat de ideea unui limbaj unic și a unui enunț unitar, monologic, închis. Aceste idei sînt imanente genurilor poetice cu care lucrează poetul. Astfel sînt determinate mijloacele de orientare a poetului în plurilingvismul real. Poetul trebuie să-și stăpînească personal și pe deplin limbajul, să-și asume o răspundere egală pentru toate aspectele lui, să le supună pe toate numai intențiilor sale. Fiecare cuvînt trebuie să exprime direct intenția poetului; între poet și cuvîntul său nu trebuie să existe nici o distanță. Poetul trebuie să purceadă din limbaj, ca ansamblu intențional unic: nici o stratificare a lui, nici o diversitate de limbaje și, cu atît mai mult, de limbi străine nu trebuie să aibă vreo reflectare cît de cît importantă în opera poetică.

Pentru aceasta, poetul golește cuvintele de intențiile și formele „străine", folosește numai astfel de cuvinte și forme și le folosește în asemenea chip, încît ele își pierd legătura cu anumite straturi intenționale și cu anumite contexte ale limbajului. Dincolo de cuvintele operei poetice nu trebuie să se simtă imaginile tipice și obiectuale ale genurilor (în afara genului poetic însuși), ale profesiunilor, ale curentelor (în afara curentului căruia aparține poetul), ale concepțiilor despre lume (în afara concepției unice a poetului însuși), imaginile tipice ori individuale ale vorbitorilor, ale manierelor lor de vorbire, ale intonațiilor lor tipice. *Tot ceea ce intră în operă trebuie să se cufunde în Lethe, să-și uite existența anterioară în contextele „străine": limbajul își poate aminti numai de existența sa în contexte poetice (aici sînt posibile și reminiscențele concrete).*

Desigur, există totdeauna un cerc limitat de contexte mai mult sau mai puțin concrete, a căror legătură cu discursul poetic trebuie să se simtă intenționat. Dar aceste contexte sînt pur semantice și, ca să zicem așa, abstract-accentuate; sub raport lingvistic, ele sînt impersonale sau, în orice caz, dincolo de ele nu trebuie să se simtă o specificitate lingvistică prea concretă, o manieră verbală

precisă etc.; de dincolo de ele nu trebuie să transpară nici o figură lingvistică socio-tipică (a unui posibil personaj-povestitor). Pretutindeni există o singură figură — figura lingvistică a autorului, responsabil pentru fiecare cuvînt, ca al său propriu. Oricît de numeroase şi variate ar fi acele fire semantice şi accentuale, acele asociaţii, indicii, aluzii, coincidenţe, care decurg din fiecare discurs poetic, ele toate satisfac un singur limbaj, o singură perspectivă, iar nu contextele sociale plurilingve. Mai mult, dinamica simbolului poetic (de pildă, desfăşurarea metaforei) presupune tocmai această unitate a limbajului, corelat nemijlocit cu obiectul său. Plurilingvismul social care ar pătrunde în operă, stratificîndu-i limbajul, ar face imposibilă atît dezvoltarea normală, cît şi mişcarea simbolului în ea.

Ritmul genurilor poetice nu favorizează cîtuşi de puţin stratificarea fundamentală a limbajului. *Ritmul, creînd implicarea nemijlocită a fiecărui element al sistemului de accentuare a ansamblului* (prin unităţile ritmice cele mai imediate), distruge în germene lumile şi figurile socio-verbale aflate potenţial în discurs; în orice caz, ritmul le pune anumite stavile, nu le permite să se desfăşoare, să se materializeze. Ritmul consolidează şi strînge şi mai mult unitatea şi caracterul închis al planului stilului şi al limbajului unic, postulat de stilul respectiv.

Ca rezultat al acestui efort de epurare a intenţiilor şi accentelor „străine" din toate aspectele limbajului, de ştergere a tuturor amprentelor plurilingvismului social, în opera poetică se creează unitatea tensională a limbajului. Această unitate poate fi naivă şi poate exista doar în epocile foarte rare ale poeziei, cînd ea nu iese din cadrul cercului social naiv-închis în sine, unic şi nediferenţiat, ale cărui ideologie şi limbaj realmente încă nu s-au stratificat. De obicei, noi simţim tensiunea adîncă şi conştientă cu care limbajul poetic unic al operei se ridică din haosul plurilingvismului limbajului literar viu, cu care este contemporan.

Așa procedează poetul. Prozatorul-romancier (și în general aproape orice prozator) merge pe un drum cu totul diferit. El admite în opera sa plurivocitatea și plurilingvismul limbajului literar și extraliterar, fără ca prin aceasta să diminueze calitățile operei, ba, dimpotrivă, contribuind la adîncirea lor (fiindcă el contribuie la conștiința ei capabilă de individualizare). Pe baza acestei stratificări a limbajului, a diversității de limbaje și chiar de limbi, el își construiește stilul, păstrîndu-și totodată unitatea personalității creatoare și unitatea (e drept, de alt ordin) a stilului său.

Prozatorul nu-și purifică discursul de intențiile și tonurile „străine", nu distruge germenii plurilingvismului social, nu înlătură acele figuri lingvistice și maniere de vorbire (virtualele personaje-povestitori), care transpar dincolo de cuvintele și formele limbajului, ci dispune toate aceste cuvinte și forme la distanțe diferite de ultimul nucleu semantic al operei sale, de propriul centru intențional.

Limbajul prozatorului este dispus în nivele mai mult sau mai puțin apropiate de autor și de ultima sa instanță semantică : unele elemente ale limbajului exprimă deschis și nemijlocit (ca în poezie) intențiile semantice și expresive ale autorului, altele refractă aceste intenții ; el nu se solidarizează total cu aceste discursuri și le accentuează în mod diferit : umoristic, ironic, parodic etc. [1] ; a treia categorie se află și mai departe de ultima lui instanță semantică și refractă și mai pregnant intențiile lui ; și, în sfîrșit, unele care sînt cu totul private de intențiile autorului : el nu se exprimă pe sine în ele (ca autor), ci le *arată* ca pe un obiect verbal specific ; ele sînt, pentru el, cu totul obiectuale. Iată de ce, stratificarea limbajului — în genuri, profesii, grupuri sociale, în sens restrîns, în concepții despre lume, curente, individualități — și di-

[1] Altfel spus, cuvintele nu sînt ale sale, dacă ar fi să le înțelegem drept cuvinte directe, dar ele sînt ale sale, dacă sînt redate ironic, arătate intenționat etc., adică percepute cu distanța corespunzătoare.

versitatea socială de limbaje şi de limbi (dialectele), intrînd în roman, se ordonează în mod special, devenind un sistem artistic specific, care orchestrează tema intenţională a autorului.

Astfel, prozatorul poate să se detaşeze de limbajul operei sale şi, totodată, în grade diferite, de diversele lui straturi şi aspecte. El poate să utilizeze acest limbaj fără a i se dărui în întregime, îl lasă pe jumătate „străin" sau cu totul „străin", dar în acelaşi timp îl constrînge, în ultimă instanţă, să servească totuşi intenţiilor lui. Autorul nu vorbeşte acest limbaj, de care el se detaşează într-o măsură mai mare sau mai mică, ci un limbaj întrucîtva mai fortificat, obiectivizat, aflat la o oarecare distanţă de buzele sale.

Prozatorul-romancier nu elimină intenţiile „străine" din limbajul diversificat al operelor sale, nu distruge orizonturile social-ideologice (macro- sau microuniversuri), disimulate în spatele plurilingvismului, ci le introduce în opera sa. Prozatorul foloseşte cuvinte deja populate cu intenţii sociale „străine", silindu-le să servească noilor sale intenţii, să servească unui al doilea stăpîn. Iată de ce intenţiile prozatorului *se refractă* (şi se refractă *sub unghiuri diverse)* în funcţie de caracterul social-ideologic „străin", de fortificarea şi obiectualizarea limbajelor, care se refractă, ale plurilingvismului.

Orientarea discursului printre enunţurile şi limbajele „străine", precum şi toate fenomenele şi posibilităţile specifice legate de această orientare capătă în stilul romanesc o semnificaţie artistică. Plurivocitatea şi plurilingvismul intră în roman, unde se organizează într-un sistem artistic armonios. În aceasta constă trăsătura specifică a genului romanesc.

Stilistica adecvată acestei particularităţi a genului romanesc nu poate fi decît o *stilistică sociologică*. Dialogul interior, social, al discursului romanesc cere revelarea contextului său social concret, care defineşte întreaga lui structură stilistică, „forma" şi „conţinutul" lui, dar nu din exterior, ci din interior ; fiindcă dialogul social răsună

în discurs, în toate elementele lui, atît cele ale „conținutului", cît și ale „formei".

Dezvoltarea romanului constă în adîncirea dialogului, în amplificarea și rafinarea lui. Rămîn tot mai puține elemente neutre, imuabile („adevărul dur"), care să nu fie antrenate în dialog. Dialogul pătrunde în adîncurile moleculare și, în sfîrșit, intraatomice.

Evident, discursul poetic este și el social, dar formele poetice reflectă procese sociale de durată mai mare, ca să spunem așa, „tendințele de veacuri" ale vieții sociale. Pe cînd discursul romanesc reacționează foarte sensibil la cele mai mici schimbări și oscilații ale atmosferei sociale și, cum s-a spus, reacționează pe de-a-ntregul, în toate elementele sale.

Introdus în roman, plurilingvismul este supus aci prelucrării artistice. Vocile sociale și istorice care populează limbajul (toate cuvintele și toate formele lui), care-i dau anumite înțelesuri concrete, se organizează în roman într-un sistem stilistic armonios exprimînd poziția social-ideologică *diferențiată* a autorului în cadrul plurilingvismului epocii.

BCU IAȘI / CENTRALA

III

PLURILINGVISMUL ÎN ROMAN

Formele compoziționale ale introducerii și organizării plurilingvismului în roman, elaborate în decursul evoluției istorice a acestui gen, în diferitele lui aspecte, sînt foarte variate. Fiecare asemenea formă compozițională este legată de anumite posibilități stilistice, cere anumite forme de elaborare artistică a „limbajelor" aparținînd plurilingvismului. Ne vom opri aici doar asupra formelor fundamentale și tipice pentru majoritatea speciilor romanului.

Forma cea mai evidentă și în același timp foarte importantă din punct de vedere istoric a introducerii și organizării plurilingvismului o prezintă așa-numitul roman umoristic, ai cărui reprezentanți au fost Fielding, Smollett, Sterne, Dickens, Thackeray ș.a. în Anglia, Hippel și Jean Paul în Germania.

În romanul umoristic englez întîlnim reproducerea umoristic-parodică aproape a tuturor straturilor limbajului literar, vorbit și scris, al vremii. Aproape fiecare roman al autorilor clasici menționați care s-au remarcat în această specie a genului constituie o enciclopedie a tuturor straturilor și formelor limbajului literar : narațiunea, în funcție de obiectul reprezentării, reproduce parodic cînd formele elocinței parlamentare ori pe cele ale elocinței judecătorești, cînd formele procesului verbal parlamentar, cînd ale celui judecătoresc, cînd formele știrilor gazetărești, reportericești, cînd limbajul sec al cercurilor de afaceri din City, cînd clevetirile bîrfitorilor, cînd vorbirea pedantă a savanților, cînd stilul epic elevat sau stilul biblic, stilul predicilor moralizatoare, ipocrite, cînd, în sfîrșit, maniera de vorbire a unor personaje concrete și social determinate care fac obiectul povestirii.

Această stilizare, de obicei parodică, a straturilor limbajului (genuri, profesii etc.), este întreruptă uneori de discursul direct (de obicei patetic sau sentimental-idilic) al autorului, care întrupează nemijlocit (fără refractare) intenţiile semantice şi valorice ale autorului. Limbajul în romanul umoristic însă se bazează pe modul cu totul specific de utilizare a „limbajului comun". Acest „limbaj comun" — de obicei limbajul de mijloc, vorbit şi scris, al unui anumit cerc — este luat de autor ca *opinie generală,* ca atitudine verbală normală a cercului social respectiv faţă de oameni şi lucruri, ca *punct de vedere curent şi ca apreciere curentă.* Autorul se detaşează, într-o măsură sau alta, de acest limbaj comun, îl obiectivează, refractîndu-şi intenţiile prin acest mediu al opiniei generale (mereu superficială şi adesea ipocrită), întrupată în limbaj.

Această atitudine a autorului faţă de limbaj ca opinie generală nu este imobilă, ea se află într-o continuă stare de mişcare activă şi de oscilaţie uneori ritmică : autorul exagerează parodic, cînd mai mult, cînd mai puţin, anumite aspecte ale „limbajului comun", uneori relevă tranşant inadecvarea lui faţă de obiect, alteori, dimpotrivă, aproape că se solidarizează cu acest limbaj, păstrînd doar o distanţă infimă, iar uneori chiar face să răsune în el „adevărul" său, adică îşi contopeşte, definitiv, cu limbajul respectiv vocea sa. Totodată, logic, se schimbă şi elementele limbajului comun, care au fost exagerate parodic sau asupra cărora s-a lăsat umbra obiectivării. Stilul umoristic cere această mişcare activă a autorului înspre şi dinspre limbaj, această modificare necontenită a distanţei dintre el şi limbaj şi această trecere succesivă de la lumină la întuneric cînd a anumitor aspecte ale limbajului, cînd a altora. În caz contrar, acest stil ar fi monoton sau ar cere individualizarea naratorului, adică o altă formă de introducere şi organizare a plurilingvismului.

Tocmai de pe acest fond principal al „limbajului comun", al opiniei curente impersonale, se desprind, în romanul umoristic, acele stilizări parodice ale limbajelor

proprii genurilor, profesiunilor etc., despre care am vorbit, precum și masele compacte ale discursului direct — patetic, moral-didactic, sentimental-elegiac sau idilic — al autorului. Astfel, discursul direct al autorului se realizează, în romanul umoristic, în stilizările directe, indiscutabile, ale genurilor poetice (idilice, elegiace etc.) sau retorice (patetismul, didacticismul moral). Trecerile de la limbajul curent la parodierea limbajelor genurilor etc., și la discursul direct al autorului pot fi mai mult sau mai puțin progresive sau, dimpotrivă, bruște. Acesta este sistemul în romanul umoristic.

Ne vom opri asupra analizei cîtorva exemple din Dickens, extrase din romanul său *Mica Dorrit*.

1. „Convorbirea avusese loc pe la ora patru sau cinci după amiază, cînd toată regiunea Harley Street, Cavendish Square răsuna de roțile trăsurilor și de duble loviturі ale ciocănașelor în ușile de la intrare.

Discuția ajunsese la acest punct cînd veni acasă domnul Merdle, *după îndeplinirea sarcinii lui zilnice de a face cît mai respectat numele britanic în toate colțurile lumii civilizate, în stare să aprecieze spiritul întreprinzător comercial de anvergură mondială și combinațiile uriașe de capital și dibăcie.* Fiindcă, deși nimeni nu știa cît de cît ocupația reală a domnului Merdle, în afară că avea îndeletnicirea de a face bani, aceștia erau termenii acceptați pe negîndite de către ultima interpretare, cea mai modernă, a parabolei cu cămila și urechea acului". (Cartea 1, cap. XXXIII.) *

Prin cursive este subliniată stilizarea parodică a limbajului cuvîntărilor solemne (în parlament, la banchete). Trecerea la acest stil este pregătită de construcția frazei, concepută chiar de la început în tonuri epice întrucîtva solemne. Apoi urmează — de acum în limbajul autorului (deci, în alt stil) — relevarea semnificației parodice a caracterizării solemne a ocupațiilor lui Merdle, caracte-

---

* Charles Dickens, *Mica Dorrit*, Editura Cartea Românească, București, 1975. Aici și în continuade sublinierile din citate aparțin lui M. Bahtin (n.t.).

rizare care se dovedește a fi un „discurs străin" și ar putea fi pus între ghilimele („aceștia erau termenii acceptați pe negîndite de către ultima interpretare...").

Astfel, aici, în discursul autorului (povestirea) este introdus un limbaj străin într-o formă disimulată, adică fără nici un indiciu formal că ar aparține altcuiva — direct sau indirect. Dar aceasta nu este doar vorbirea altuia în aceeași „limbă", acesta este un enunț „străin" într-o „limbă" străină autorului, în limba arhaizantă a genurilor oratorice oficial-solemne și ipocrite.

2. „O zi sau două mai tîrziu, întreg orașul a fost anunțat că domnia sa domnul Edmund Sparkler, esquire, al cărui tată vitreg era domnul Merdle, vestit pretutindeni în lume, fusese ridicat la rangul de lord în Ministerul Digresiunilor, și s-a dat sfoară în țară, ca să afle toți adevărații credincioși, că această *numire demnă de toată admirația trebuia salutată drept un amabil și distins omagiu adus de către amabilul și distinsul Decimus intereselor sale comerciale, care, într-o țară comercială, totdeauna trebuie... și așa mai departe, cu surle și trimbițe.* Astfel, susținute de acest omagiu al guvernului, *minunata Bancă* și toate celelalte *splendide așezăminte* prosperau din ce în ce mai mult, iar droaia de gură-cască veneau în strada Harley, Cavendish Square doar pentru a privi casa unde locuia minunea poleită în aur." (Cartea 2, cap. XII.)

Aici (subliniat prin cursive), discursul altuia într-un limbaj „străin" (oficial-solemn) este introdus sub o formă deschisă. Dar acest discurs este înconjurat de forma disimulată a *vorbirii străine dispersate* (în același limbaj oficial-solemn), care pregătește introducerea formei deschise și îi permite să se manifeste. Această pregătire este făcută de adăugarea, caracteristică pentru limbajul oficial, a termenului „esquire" la numele lui Sparkler și desăvîrșită de epitetul „splendide". Acest epitet nu aparține, desigur, autorului, ci „opiniei generale", care a creat tot agiotajul în jurul afacerilor „umflate" ale lui Merdle.

3. „Era un dineu care-ţi stîrnea pofta de mîncare chiar dacă n-ai fi avut deloc. Bucatele cele mai alese, gătite somptuos şi servite somptuos ; fructele cele mai rare ; vinurile cele mai delicioase ; capodopere de orfăurărie din aur şi argint, porţelanuri şi cristaluri, nenumărate obiecte menite să încînte gustul, mirosul, văzul — totul se îmbina într-un ansamblu armonios. *Oh ! Ce minunat om Merdle acesta, ce om mare, ce maestru, pur şi simplu copleşit de harurile cele mai preţioase şi mai de invidiat ale* soartei — într-un cuvînt, ce om bogat !“ (Cartea 2, cap. XII.)

Începutul este o stilizare parodică a stilului epic înalt. Apoi urmează elogierea entuziastă a lui Merdle, discursul „străin“ mascat al corului admiratorilor lui (subliniat prin cursive). Drept poantă serveşte revelarea temeiului real al acestor elogii, care demască ipocrizia acestui cor : termenii „minunat“, „mare“, „copleşit de haruri“, „maestru“ pot fi înlocuiţi cu un singur cuvînt — „bogat“. Această demascare, aparţinînd autorului, se contopeşte nemijlocit, în cadrul aceleiaşi propoziţii simple, cu vorbirea străină demascatoare. Accentuarea entuziastă a elogierii este complicată cu o a doua accentuare, indignat-ironică, ce predomină în ultimele cuvinte demascatoare ale propoziţiei.

Aici este vorba de o *construcţie hibridă* tipică, avînd două accente şi două stiluri.

Numim construcţie hibridă acel enunţ care, conform indiciilor sale gramaticale (sintactice) şi compoziţionale, aparţine unui singur vorbitor, dar în care, în realitate, sînt amestecate două enunţuri, două maniere de vorbire, două stiluri, două „limbi“, două perspective semantice şi axiologice. Repetăm, între aceste enunţuri, stiluri, „limbi“, perspective, nu există nici o frontieră formal-compoziţională şi sintactică ; împărţirea vocilor şi limbajelor se desfăşoară în cadrul unui singur ansamblu sintactic, adesea în limitele unei propoziţii simple, adesea chiar unul şi acelaşi discurs face parte simultan din două limbaje, are două perspective, care se intersectează în construcţia hibridă, avînd, deci, două sensuri contradictorii, două ac-

cente (vezi exemplele de mai jos). Construcțiile hibride au o importanță uriașă pentru stilul romanesc [1].

4. „Domnul Tite Lipitoare era însă un om încheiat pînă sus, și *prin urmare* un om cu greutate. Toți oamenii încheiați pînă sus sînt cu greutate." (Cartea 2, Cap. XII.)

Iată un exemplu de *motivație pseudo-obiectivă*, care se prezintă ca unul dintre aspectele vorbirii „străine" disimulate, în cazul respectiv, al opiniei curente. După toate indiciile formale, motivația aparține autorului; formal, autorul se solidarizează cu ea, dar, în esență, motivația se situează în orizontul subiectiv al personajelor sau al opiniei generale.

Motivația pseudo-obiectivă este în general caracteristică stilului romanesc [2], fiind una dintre variantele construcției hibride sub forma discursului „străin" disimulat. Conjuncțiile subordonatoare și locuțiunile conjuncționale (deoarece, pentru că, datorită, cu toate că etc.), toate cuvintele introductive logice (astfel, prin urmare etc.) își pierd intenția directă a autorului, capătă rezonanțe străine, devin refrangibile sau chiar total obiective.

Această motivație este deosebit de caracteristică pentru stilul umoristic, în care predomină forma discursului „străin", al altuia (al personajelor concrete sau, cel mai adesea, al unui discurs colectiv) [3].

5. „La fel cum un imens incendiu umple văzduhul pînă departe cu un vuiet, tot așa flacăra sacră în care suflau puternicii din familia Lipitoare făcea să răsune din ce în ce mai vîrtos aerul cu numele lui Merdle. Era pe toate buzele, ajunsese la urechile tuturor. N-a existat niciodată, nu existase niciodată, niciodată nu va mai exista un om ca Merdle. Nimeni, după cum am mai spus, n-a știut ce făcuse el; *toți știau însă că era cel mai mare om* care a fost cîndva pe fața pămîntului." (Cartea 2, cap. XIII.)

---

[1] Mai amănunțit despre construcțiile hibride și importanța lor vezi capitolul IV al lucrării de față.

[2] În epos ea nu este posibilă.

[3] Vezi motivațiile pseudo-obiective grotești la Gogol.

Avem de-a face cu o introducere epică „homerică" (parodică, desigur), în rama căreia este încadrată elogierea lui Merdle de către mulţime (discurs „străin" disimulat, într-un limbaj străin). Mai departe urmează discursul autorului, însă construcţiei despre faptul că oricine ştia (subliniată prin cursive) i s-a conferit un caracter obiectiv. Autorul, nici el, parcă nu se îndoieşte de aceasta.

6. „Bărbatul acesta ilustru, podoaba aceasta măreaţă a ţării, domnul Merdle, îşi continua drumul scînteietor. Începuse să devină evident pentru toată lumea că un om care făcuse societăţii admirabilul serviciu *de a fi cîştigat atîţia bani de pe urma ei* nu putea rămîne mai departe un oarecare. Se vorbea cu încredere că va fi făcut baronet, deseori se menţiona titlul de pair." (Cartea 2, cap. XXIV.)

Aici întîlnim aceeaşi solidarizare fictivă cu opinia generală entuziastă şi ipocrită despre Merdle. Toate epitetele atribuite lui Merdle în prima propoziţie sînt epitete ale opiniei generale, adică discursul străin disimulat. Cea de a doua propoziţie — „începuse să devină evident..." etc. — este realizată, într-un subliniat stil obiectiv, nu ca opinie subiectivă, ci ca recunoaştere a unui fapt obiectiv şi cu totul indiscutabil. Epitetul „care făcuse societăţii admirabilul serviciu..." este situat pe de-a-ntregul în planul opiniei generale, care repetă elogiile oficiale, dar propoziţia * subordonată de pe lîngă această elogiere : „de a fi cîştigat atîţia bani de pe urma ei" (a societăţii — M.B.), sînt cuvintele autorului însuşi (parcă pus între ghilimele într-un citat). Propoziţia principală este continuată în planul opiniei generale. Astfel, cuvintele demascatoare ale autorului sînt intercalate în citatul din „opinia generală". Avem aici o construcţie hibridă tipică, în care discursul direct al autorului este propoziţie subordonată, iar discursul străin principală. Propoziţia principală şi cea secundară sînt construite în orizonturi semantice şi axiologice diferite.

---

* Nivelul gramatical la care apare relaţia de subordonare este diferit în română faţă de rusă (n.t.).

Toată acea parte a acțiunii romanului care se desfășoară în jurul lui Merdle și a personajelor aflate în legătură cu el este redată în limbajul (mai exact, limbajele) opiniei generale ipocrit-entuziaste ; rînd pe rînd, sînt stilizate parodic limbajul curent al flecărelii mondene lingușitoare, limbajul solemn al declarațiilor oficiale și al toasturilor la banchete, stilul epic înalt, stilul biblic. Această atmosferă creată în jurul lui Merdle, această opinie generală despre el și întreprinderile lui molipsesc și pe eroii pozitivi ai romanului, în special pe lucidul Panks pe care îl determină să-și investească toată averea — a sa și a micuței Dorrit — în afacerile „grozave" ale lui Merdle.

7. „Medicul se angajă să ducă vestea în strada Harley. Avocatul nu se putea întoarce numaidecît la momelile pregătite *pentru cel mai remarcabil și mai destoinic juriu văzut vreodată în ședință, cu care, putea mărturisi asta prietenului său învățat, sofisticăria goală n-avea sorți de izbîndă, iar talentul și iscusința avocățească folosite în scopuri abuzive și nefaste nu puteau avea preponderență* (iată felul cum voia să înceapă) ; declară așadar medicului că-l va însoți pînă aproape de casă și se va plimba pe afară pînă-și va îndeplini el trista misiune." (Cartea 2, cap. XV.)

Este o construcție hibridă exprimată categoric, unde în cadrul discursului autorului (informativ) — „avocatul nu se putea întoarce numaidecît la momelile pregătite pentru... juriu... declară așadar medicului că-l va însoți" etc. — este intercalat începutul pledoariei pregătite de avocat, prezentată ca epitet desfășurat pe lîngă complementul direct din discursul autorului : „juriu". Cuvîntul „juriu" intră atît în contextul discursului informativ al autorului (în calitate de complement necesar pe lîngă cuvîntul „momelile"), cît și în contextul pledoariei parodic-stilizate a avocatului. Însuși cuvîntul „momelile", aparținînd autorului, subliniază caracterul parodic al evocării pledoariei avocatului, al cărei sens ipocrit se reduce tocmai la faptul că asemenea ramarcabili jurați nu pot fi înduplecați.

8. „În consecință, doamna Merdle, femeia de lume și cu educație aleasă, *sacrificată în urma vicleșugurilor unui om grosolan și vulgar* (căci astfel a fost el privit din cap pînă-n picioare, din clipa cînd s-a descoperit că în buzunarele sale bătea vîntul), trebuia apărată cu înverșunare de clasa din care făcea parte, în chiar interesul acestei clase." (Cartea 2, cap. XXXIII.)

Aceasta este o construcție hibridă analogă, unde definiția aparținînd opiniei generale a cercului monden — „sacrificată în urma vicleșugurilor unui om grosolan și vulgar" — este contopită cu discursul autorului, care demască ipocrizia și cupiditatea acestei opinii generale.

Așa este tot romanul lui Dickens. În esență, întreg textul lui ar putea fi împestrițat cu ghilimele, subliniind insulițele discursului direct și pur, dispersat, al autorului, scăldat din toate părțile de valurile plurilingvismului. Dar acest lucru este imposibil, fiindcă, după cum am văzut, unul și același cuvînt intră adesea, în același timp, atît în discursul străin, cît și în discursul autorului.

Vorbirea „altuia" — istorisită, maimuțărită, prezentată într-o anumită lumină, dispusă cînd în mase compacte, cînd dispersată sporadic, în majoritatea cazurilor impersonală („opinia generală", limbajele profesionale și ale genurilor) — nu este nicăieri delimitată net de vorbirea autorului : frontierele sînt intenționat labile și ambigui, uneori trecînd prin interiorul unui ansamblu sintactic, uneori printr-o propoziție simplă, alteori despărțind părțile principale ale propoziției. Acest variat *joc al frontierelor discursurilor,* limbajelor și perspectivelor constituie unul dintre aspectele cele mai importante ale stilului umoristic.

Stilul umoristic (de tip englez) se bazează, astfel, pe stratificarea limbajului curent și pe posibilitatea de a delimita, într-o măsură sau alta, intențiile proprii de straturile lui, fără o solidarizare totală cu ele. *Tocmai diversitatea limbajelor, și nu unitatea limbajului comun normativ, constituie baza stilului.* Este adevărat, acest plurilingvism nu iese, aici, din cadrul limbajului literar, unitar din punct de vedere lingvistic (după indiciile lin-

gvistice abstracte), nu devine plurilingvism autentic şi este orientat spre o înţelegere abstract-lingvistică în planul unui limbaj unic (adică nu cere cunoaşterea diferitelor dialecte sau limbi). Dar înţelegerea lingvistică reprezintă elementul abstract al înţelegerii concrete şi active (implicată dialogic) a plurilingvismului viu, introdus în roman şi organizat din punct de vedere artistic.

La predecesorii lui Dickens — Fielding, Smollett şi Sterne, iniţiatorii romanului umoristic englez, întîlnim aceeaşi stilizare parodică a diferitelor straturi şi genuri ale limbajului literar, dar la ei distanţa este mai mare, exagerarea mai accentuată decît la Dickens (mai ales la Sterne). Perceperea parodic-obiectivă a diverselor variante ale limbajului literar pătrunde (mai ales la Sterne) chiar în straturile foarte adînci ale gîndirii literar-ideologice şi expresive a oricărui discurs ideologic ca atare (ştiinţific, moral, retoric, poetic), aproape cu acelaşi radicalism ca la Rabelais.

Un rol foarte important în structura limbajului la Fielding, Smollett şi Sterne îl joacă parodia literară, în sens restrîns (a romanului lui Richardson, la cei dintîi, şi aproape a tuturor variantelor contemporane ale romanului, la Sterne). Parodia literară îndepărtează şi mai mult autorul de limbaj, complică şi mai mult atitudinea lui faţă de limbajele literare ale vremii sale, chiar pe teritoriul propriu al romanului. Discursul romanesc predominant în epoca respectivă se obiectivează şi devine totodată mediu de reflectare pentru noile intenţii ale autorului.

Acest rol al parodiei literare în varianta predominantă a romanului este foarte mare în istoria romanului european. Se poate spune că cele mai importante modele şi variante romaneşti au fost create în procesul distrugerii parodice a universurilor romaneşti precedente. Aşa au procedat Cervantes, Mendoza, Grimmelshausen, Rabelais, Lesage ş.a.

La Rabelais, a cărui influenţă asupra întregii proze romaneşti, şi mai cu seamă asupra romanului umoristic, a fost foarte mare, atitudinea parodică, aproape faţă de toate formele discursului ideologic : filosofic, moral, ştiin-

ţific, retoric, poetic, mai ales faţă de formele patetice ale acestuia (pentru Rabelais, patetismul şi minciuna sînt întotdeauna echivalente), este dusă în profunzime pînă la parodia gîndirii lingvistice în general. Această ridiculizare a cuvîntului omenesc mincinos este exprimată la Rabelais, printre altele, în distrugerea parodică a structurilor sintactice, realizată prin aducerea la absurd a unor elemente logice şi expresiv-accentuate ale lor (de exemplu, predicaţiile, glosele etc.). Detaşarea de limbaj (tot prin mijloacele lui, desigur), discreditarea oricărei intenţionalităţi şi expresivităţi deschise şi nemijlocite (a seriozităţii „arogante") a discursului ideologic, ca falsă şi convenţională, vădit inadecvată realităţii, fac ca proza lui Rabelais să atingă aproape puritatea extremă. Dar adevărul, opus minciunii, aproape că nu capătă nici o expresie intenţional-verbală directă, un cuvînt al său *propriu*, el îşi găseşte răsunetul doar în accentuarea parodic-demascatoare a minciunii. Adevărul este reconstituit prin aducerea la absurd a minciunii, dar el nu caută cuvinte, temîndu-se să nu se împotmolească printre ele, să nu se murdărească în patetismul verbal.

Subliniind influenţa uriaşă a „filosofiei cuvîntului" exercitată de Rabelais (exprimată nu atît în afirmaţii directe, cît mai ales în practica stilului său verbal) asupra întregii proze romaneşti ulterioare, şi mai cu seamă asupra marilor modele ale romanului umoristic, vom cita mărturisirea pur rabelaisiană a lui Yorick, eroul lui Sterne, care poate servi drept epigraf istoriei celei mai importante direcţii stilistice a romanului european :

„Din cîte am eu ştiinţă, s-ar putea prea bine ca la temelia acestui mare tărăboi să fi stat şi o nenorocoasă sămînţă de duh, căci, de ce să nu spunem lucrurilor pe nume, Yorick avea o ură neînfrînată şi o firească pornire împotriva gravităţii ; nu gravitatea în speţă, căci atunci cînd se cerea, nu se afla om mai grav şi mai serios decît dînsul, zile şi săptămîni în şir ; afectarea ei însă îi stîrnea vrăjmăşia, declarîndu-i război pe faţă, cînd slujea drept coperămînt neştiinţei ori prostiei ; şi-apoi, de i se ivea în

cale, oricît ar fi fost ea de ocrotită ori tăinuită, rareori afla la dînsul cruțare.

Cîteodată obișnuia a zice, în felul său neînfricat, că gravitatea e un pungaș de frunte și, adăuga, încă de soiul cel mai rău, din pricina vicleniei sale ; și socotea cu adevăr că gravitatea păgubește mai mulți oameni cinstiți și curați la cuget de averea și banii lor într-un singur an, decît ar face-o jaful ori buzunăritul în șapte ani.

Cînd o inimă voioasă lasă să se vază întreagă firea omului, zicea dînsul, nu-i nici o primejdie pentru cei din jur — ci numai și numai pentru ea însăși ; în vreme ce chiar miezul gravității e uneltirea și prin urmare înșelăciunea ; căci e șiretlic dăscălit spre a face pe oameni să te creadă cu mai multă știință și glagore decît ai de-adevăratelea, și că, cu toate pretențiunile ei, gravitatea nu-i întru nimic mai bună, ba chiar adeseori mai rea, decît o poreclise demult un duhliu franțuz *, adicătelea «o purtare plină de ciudățenie a trupului spre a tăinui păcatele minții» ; lucru vrednic a fi săpat, zicea iarăși Yorick cu destulă nesăbuință, în slove de aur.“ **

Alături de Rabelais stă Cervantes, într-o anumită privință chiar întrecîndu-l prin influența pe care a avut-o asupra întregii proze românești. Romanul umoristic englez este adînc pătruns de spiritul lui Cervantes. Nu întîmplător același Yorick, pe patul de moarte, citează cuvintele lui Sancho Panza.

La umoriștii germani, la Hippel și mai ales la Jean Paul, atitudinea față de limbaj și față de stratificarea lui pe genuri, profesii etc., fiind în fond ca și la Sterne, pătrunde adînc în problematica pur filosofică a enunțului literar și ideologic ca atare. Latura filosofico-psihologică a atitudinii autorului față de discursul său împinge adesea pe ultimul plan jocul intențiilor cu straturile concrete, mai ales cu cele ale genurilor și cu cele ideologice, ale limba-

---

* E vorba despre La Rochefoucauld (n.t.).

** Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969 (n.t.).

jului literar (aceasta se reflectă în teoriile estetice ale lui Jean Paul [1]).

Astfel, stratificarea limbajului literar, plurilingvismul lui, constituie o premisă indispensabilă a stilului umoristic, ale cărui elemente trebuie să se proiecteze în diverse planuri lingvistice, iar intenţiile autorului, reflectîndu-se prin toate aceste planuri, pot să nu se ataşeze complet de nici unul dintre ele. Autorul parcă nu posedă un limbaj al său, dar el are stilul său, regula sa unică, organică, a jocului cu limbajele şi a refractării în ele a intenţiilor sale semantice şi expresive autentice. Acest joc cu limbajele şi adesea absenţa totală a discursului direct, absolut *personal*, nu diminuează, desigur, nicidecum profunda intenţionalitate generală, adică semnificaţia ideologică a întregii opere.

În romanul umoristic, introducerea plurilingvismului şi utilizarea lui stilistică se caracterizează prin două particularităţi :

1. Este introdusă diversitatea „limbilor" şi a orizonturilor verbal-ideologice — ale genurilor, profesiunilor, ale castelor şi grupurilor sociale (limbajul nobilului, al fermierului, al negustorului, al ţăranului), ale curentelor, limbajelor familiare (bîrfa, flecăreala mondenă, vorbirea servitorimii) etc., e adevărat, cu precădere în cadrul limbajului literar scris şi vorbit ; însă aceste limbaje, în majoritatea cazurilor, nu se ataşează de anumite personaje (eroi, povestitori), ci sînt introduse sub forma impersonală „din partea autorului", alternînd (fără evidenţa unor frontiere formale precise) cu discursul direct al autorului.

2. Limbajele şi orizonturile social-ideologice introduse, deşi sînt utilizate, evident, pentru realizarea refractată a intenţiilor autorului, sînt demascate şi distruse

[1] Raţiunea, întrupată în formele şi metodele gîndirii literar-ideologice, adică orizontul lingvistic al raţiunii umane normale, devine, după Jean Paul, infinit de mică şi ridicolă în lumina ideii raţiunii. Umorul este jocul cu raţiunea şi formele sale.

ca false, ipocrite, interesate, mărginite, inadecvate realității. În majoritatea cazurilor, toate aceste limbaje, deja constituite, oficial recunoscute, autoritare, care au obținut supremația, sînt limbi retrograde, condamnate la pieire și supuse înlocuirii. De aceea predomină diferitele forme și grade de *stilizare parodică* a limbajelor introduse, care, la reprezentanții cei mai radicali, rabelaisieni [1], ai acestei variante a romanului (Sterne și Jean Paul), se învecinează cu refuzul oricărei seriozități deschise și nemijlocite (adevărata seriozitate constă în distrugerea oricărei seriozități false, nu numai a celei patetice, dar și a celei sentimentale) [2], se învecinează cu critica principială a cuvîntului ca atare.

Această formă umoristică de introducere și organizare a plurilingvismului în roman se deosebește radical de grupul acelor forme definite prin introducerea unui autor convențional personificat și concret (vorbirea scrisă) sau a unui narator (vorbirea orală).

Jocul cu autorul convențional este caracteristic și romanului umoristic (Sterne, Hippel, Jean Paul), care îl moștenește încă de la *Don Quijotte*. Dar aici, acest joc este un procedeu pur compozițional, care accentuează relativitatea generală, obiectivitatea și parodierea formelor și genurilor literare.

O cu totul altă semnificație capătă autorul și naratorul convențional acolo unde sînt introduși ca exponenți ai unui orizont lingvistic, verbal-ideologic special, ai unui punct de vedere special asupra lumii și evenimentelor, ai unor aprecieri și intonații speciale — speciale atît în privința autorului, a discursului direct, real, cît și în privința narațiunii literare „normale", a limbajului literar „normal".

Acest caracter special, această distanțare a autorului sau a naratorului convențional de autorul real și de

---

[1] Rabelais, desigur, nu poate fi pus, nici cronologic, nici de fapt, alături de reprezentanții romanului umoristic în sens strict.

[2] Totuși seriozitatea sentimentală nu este depășită total (mai ales la Jean Paul).

orizontul literar normal poate fi de grade diferite şi poate prezenta trăsături diferite. Dar, în orice caz, acest orizont străin special, acest punct de vedere străin special asupra lumii sînt aduse de autor pentru productivitatea lor, pentru aptitudinea lor de a pune, pe de o parte, obiectul reprezentării într-o lumină nouă (de a dezvălui în el laturi şi aspecte noi), iar pe de altă parte, de a pune într-o lumină nouă şi acel orizont literar „normal", pe fondul căruia sînt percepute particularităţile povestirii naratorului.

De pildă, Belkin, ca narator, este ales (mai exact creat) de Puşkin *(Povestirile lui Belkin)* ca punct de vedere nepoetic special asupra obiectelor şi subiectelor tradiţional-poetice (deosebit de caracteristice şi intenţionate sînt povestirea lui Romeo şi a Julietei din *Domnişoara-ţărancă* sau romanticele „dansuri macabre" în *Dricarul).* Belkin, ca şi naratorii din planul al treilea, de la care a preluat povestirile sale, este un om „prozaic", lipsit de patos poetic. Deznodămîntul fericit al subiectelor şi însăşi introducerea povestirii spulberă aşteptările unor efecte poetice tradiţionale. În această neînţelegere a patosului poetic constă productivitatea prozaică a punctului de vedere al lui Belkin.

Maxim Maximîci în *Un erou al timpului nostru* de Lermontov, *Panko Roşcovanul* din *Serile în Cătunul de lîngă Dikanka,* povestitorii din *Nasul* şi *Mantaua,* cronicarii lui Dostoevski, apoi povestitorii folclorici şi personajele-povestitori la Melnikov-Peciorski, Mamin-Sibireak, apoi povestitorii folclorici şi obişnuiţi ai lui Leskov, personajele-naratori în literatura narodnică, în sfîrşit naratorii din proza simbolistă şi postsimbolistă — Remizov, Zamiatin ş.a. — cu toată deosebirea formelor naraţiunii (orale şi scrise), cu toată deosebirea limbajelor naraţiunii (literare, profesionale, sociale, familiare, regionale, dialectele etc.), sînt introduşi întotdeauna ca puncte de vedere verbal-ideologice, specifice şi limitate, dar productive, cu toată această specificitate şi limitare, ca orizonturi speciale, opuse acelor perspective literare şi puncte de vedere pe fondul cărora sînt receptate.

Discursul unor asemenea povestiri este întotdeauna un *discurs străin* (în raport cu discursul direct, real sau posibil, al autorului) într-o *limbă străină* (în raport cu varianta limbajului literar, căreia îi este opus limbajul naratorului).

Şi în acest caz, în faţa noastră se află o „vorbire indirectă", nu într-un limbaj, ci printr-un limbaj, printr-un mediu lingvistic „străin", deci şi o refractare a intenţiilor autorului.

Autorul se realizează pe sine şi punctul său de vedere nu numai prin povestitor, prin discursul şi prin limbajul lui (care într-o măsură sau alta sînt obiective, arătate), dar şi prin obiectul povestirii, care este un punct de vedere deosebit de punctul de vedere al povestitorului. Dincolo de povestirea naratorului, noi citim o a doua povestire — povestirea autorului care narează acelaşi lucru ca şi povestitorul, referindu-se în plus şi la povestitorul însuşi. Fiecare moment al povestirii îl percepem clar în două planuri : în planul naratorului, în orizontul lui obiectual-semantic şi expresiv, şi în planul autorului, care se exprimă în mod refractat în şi prin această povestire. În acest orizont al autorului, alături de tot ce este povestit intră şi povestitorul însuşi, şi discursul său. Ghicim accentele autorului, puse atît pe obiectul povestirii, cît şi pe povestirea însăşi şi pe imaginea naratorului, dezvăluit în procesul povestirii. A nu percepe acest al doilea plan intenţional-accentuat al autorului înseamnă a nu înţelege opera.

După cum am mai spus, povestirea naratorului sau a autorului convenţional se structurează pe fondul limbajului literar normal, al orizontului literar obişnuit. Fiecare moment al povestirii este corelat cu acest limbaj normal şi cu acest orizont, le este opus, însă le este opus în mod *dialogic*, ca un punct de vedere opus altui punct de vedere, ca o apreciere opusă altei aprecieri, ca un accent opus altui accent (şi nu doar ca două fenomene abstract-lingvistice). Această corelare şi conjugare dialogică a celor două limbaje şi a celor două orizonturi permite intenţiei autorului să se realizeze astfel, încît noi s-o percepem

clar în fiecare moment al operei. Autorul nu se află nici în limbajul naratorului, nici în limbajul literar normal, cu care este corelată povestirea (cu toate că el poate fi mai aproape de un limbaj sau altul), dar el recurge la amîndouă, pentru a nu investi total intențiile sale în nici unul dintre ele ; el utilizează acest apel reciproc, acest dialog al limbajelor în fiecare moment al operei sale, pentru ca, într-un fel, să rămînă neutru sub raport lingvistic, al treilea, în disputa celor două (deși acest al treilea este, poate, părtinitor).

Toate formele care introduc un narator sau un autor convențional relevă, într-o măsură sau alta, libertatea autorului față de un limbaj unic, libertate legată de relativitatea sistemelor literar-lingvistice, relevă, sub raport lingvistic, posibilitatea autorului de a nu se autodefini, de a-și transfera intențiile dintr-un sistem lingvistic în altul, de a contopi „limbajul adevărului" cu „limbajul curent", de a vorbi despre *sine* în limbajul altuia și despre *altul* în limbajul său.

Deoarece în toate aceste forme (povestirea naratorului, a autorului convențional sau a unuia dintre personaje) are loc refractarea intențiilor autorului, și în ele, ca și în romanul umoristic, sînt posibile diferite distanțări între anumite elemente ale limbajului povestitorului și autor : refractarea poate fi cînd mai mare, cînd mai mică, iar în anumite momente este posibilă o contopire aproape deplină a vocilor.

O altă formă de introducere și organizare a plurilingvismului în roman, formă folosită de orice roman, fără excepție, este vorbirea personajelor.

Vorbirea eroilor, care dispune în roman, într-o măsură sau alta, de autonomie literar-semantică, de un orizont al său, fiind o vorbire „străină" într-un limbaj „străin", poate de asemenea să refracte intențiile autorului și, deci, într-un anumit grad poate reprezenta cel de al doilea limbaj al autorului. Pe lîngă aceasta, vorbirea personajelor influențează aproape întotdeauna (uneori puternic) discursul autorului, presărîndu-l cu cuvinte străi-

ine (discursul străin disimulat al personajului), introducînd astfel în el stratificarea, plurilingvismul.

Iată de ce și acolo unde nu există nici umor, nici parodie, nici ironie etc. și unde nu există nici povestitor, nici autor convențional și nici personaj povestitor, plurilingvismul, stratificarea limbajului, servește totuși drept bază a stilului romanesc. Și acolo, unde, la o privire superficială, limbajul autorului pare unitar și consecvent, deschis și nemijlocit intențional, dincolo de acest plan neted, monolingv, descoperim totuși caracterul tridimensional al prozei, plurilingvismul profund, care intră în obiectivul stilului, definindu-l.

Astfel, limbajul și stilul romanelor lui Turgheniev par unice și pure. Însă și la Turgheniev, acest limbaj unic este foarte departe de absolutismul poetic. În masa lui principală, acest limbaj este antrenat în disputa punctelor de vedere, a aprecierilor, a accentelor introduse de personaje, este molipsit de intențiile lor potrivnice și de stratificare ; în el sînt presărate cuvinte, cuvințele, expresii, definiții și epitete contaminate de intenții „străine", cu care autorul nu se solidarizează total și prin care el își refractă propriile-i intenții. Noi percepem clar diferitele distanțe dintre autor și diversele elemente ale limbajului său, care amintesc universuri sociale și orizonturi străine. Noi percepem clar gradele diferite ale prezenței autorului și ale *ultimei sale instanțe semantice* în diferitele elemente ale limbajului său. Diversitatea și stratificarea limbajului constituie pentru Turgheniev unul dintre factorii stilistici cei mai importanți ; el își orchestrează adevărul său de autor, iar conștiința lui lingvistică de prozator este relativizată.

La Turgheniev, plurilingvismul social este introdus cu precădere prin discursul direct al eroilor, prin dialoguri. Dar, cum am spus, acest plurilingvism este și în discursul autorului, în jurul personajelor, creînd *zone speciale ale personajelor*. Aceste zone se formează din semidiscursurile eroilor, din formele diferite ale redării disimulate a discursului „străin", din cuvintele și cuvințelele dispersate ale discursului străin, din invazia, în discursul

autorului, a elementelor expresive străine (puncte de suspensie, interogații, exclamații). Zona aceasta constituie raza de acțiune a vocii personajului, care se adaugă într-un fel sau altul vocii autorului.

Totuși, repetăm, la Turgheniev, orchestrarea romanescă a temei este concentrată în dialogurile directe ; eroii săi nu creează în jurul lor zone veste și dense ; la Turgheniev hibrizii stilistici dezvoltați și complecși sînt destul de rari.

Să ne oprim asupra cîtorva exemple de plurilingvism diseminat în operele lui Turgheniev.

1. „Numele lui e Nikolai Petrovici Kirsanov. La cincisprezece verste de han are o moșie frumoasă, de două sute de suflete, sau *de două mii de deseatine,* după cum se exprimă el de cînd și-a hotărnicit pămîntul, despărțindu-l de pămînturile țăranilor, și și-a înjghebat acolo «o fermă».“ *(Părinți și copii,* cap. I.) *

Noile expresii caracteristice epocii, în stilul liberal, aici sînt puse între ghilimele sau trecute sub rezervă.

2. „Începea să se simtă cuprins de o tainică întărîtare. Firea lui aristocratică se revolta împotriva atitudinii atît de dezinvolte a lui Bazarov. *Acest fecior de felcer nu numai că nu se intimida, dar răspundea chiar tăios și cam în silă, iar în glasul lui se strecura ceva grosolan, aproape obraznic.“ (Părinți și copii,* cap VI.)

Cea de a treia propoziție a acestui paragraf fiind, după indiciile sale sintactice formale, o parte a discursului autorului, este, în același timp, prin selecția expresiilor („acest fecior de felcer“) și prin structura sa expresivă, un discurs străin disimulat (al lui Pavel Petrovici).

3. „Pavel Petrovici se așeză și el la masă. Purta un costum de dimineață, elegant, de modă englezească, și un fes mic pe cap. Fesul acesta și cravata neglijent înnodată erau o aluzie la libertatea vieții de la țară ; însă gulerul scrobit al cămășii, nu albă, e drept, ci colorată, *după*

* I. S. Turgheniev, *Părinți și copii,* E.P.L. (B.P.T.), București, 1962 (n.t.).

cum se și cuvine dimineața, se proptea necruțător, ca de obicei, în bărbia lui bine rasă." *(Părinți și copii,* cap. V.)

Această caracterizare ironică a toaletei de dimineață a lui Pavel Petrovici este anume concepută în tonul unui gentleman, în stilul lui Pavel Petrovici. Afirmația „după cum se și cuvine dimineața" nu este, desigur, o simplă afirmație a autorului, ci o normă, redată ironic, a unui gentleman din cercul lui Pavel Petrovici. Ea ar putea fi pusă chiar între ghilimele. Aceasta este o motivare pseudo-obiectivă.

4. „*Matvei Ilici se comporta cu multă afabilitate și tot cu atîta prestanță.* Se arăta prietenos cu toată lumea : față de unii cu un ușor dispreț, față de alții cu o nuanță de respect. Cu doamnele era deosebit de curtenitor, «en vrai chevalier français», și rîdea necontenit cu un glas plin, răsunător, mereu același, *așa cum i se cade unui înalt demnitar."* (*Părinți și copii,* cap. XIV.)

O caracterizare ironică analogă, din punctul de vedere al demnitarului însuși. Aceeași motivare pseudo-obiectivă : „așa cum i se cade unui înalt demnitar".

5. „A doua zi dimineața, Nejdanov se duse la locuința lui Sipiaghin. Acolo, într-un splendid cabinet, încărcat cu mobilă sobră, *foarte potrivită cu demnitatea unui bărbat de stat liberal și gentleman..."* (*Deștelenire,* cap. IV.) *

Construcție pseudo-obiectivă analogă.

6. „Semion Petrovici făcea serviciul la ministerul curții și avea titlul de kamerjunker. *Patriotismul îl împiedicase să intre în diplomație* unde se părea că totul l-ar fi chemat : și educația, și obișnuința lui cu lumea înaltă, și succesul de care se bucura la femei, și chiar înfățișarea lui..." (*Deștelenire,* cap. V.)

Motivația refuzului carierei diplomatice este pseudo-obiectivă. Întreaga caracterizare este realizată în tonurile și din punctul de vedere al lui Kallomeițev însuși și se încheie cu discursul lui direct, care, după indiciile sin-

* I. S. Turgheniev, *Deștelenire,* Editura Univers, București, 1973 (n.t.).

tactice, este o propoziție subordonată pe lîngă discursul autorului („totul l-ar fi chemat... dar să părăsească Rusia...“ etc.).

7. „În gubernia S... Kallomeițev venise într-un concediu de două luni, ca să se mai ocupe de gospodărie, adică «să bage-n sperieți pe unul, să mai strîngă în chingi pe altul», *căci altfel nu se poate !!*“ (*Desțelenire*, cap. V.)

Sfîrșitul acestui paragraf este un exemplu caracteristic de afirmație pseudo-obiectivă. Tocmai pentru a-i da aparența unei judecăți obiective a autorului, ea nu este pusă între ghilimele, cum sînt cuvintele precedente ale lui Kallomeițev, incluse în discursul autorului, ci este așezată intenționat imediat după aceste cuvinte.

8. „În schimb Kallomeițev își înfipse fără grabă monoclul între sprînceană și nas și fixă pe *neînsemnatul student, care* îndrăznea să nu-i împărtășească «temerile».“ (*Desțelenire*, cap. VII.)

Aceasta este o construcție hibridă tipică. Atît propoziția subordonată, cît și complementul direct („neînsemnatul student“) al propoziției principale a autorului sînt prezentate în tonul lui Kallomeițev. Alegerea cuvintelor („neînsemnatul student“, „îndrăznea să nu-i împărtășească“) este determinată de accentuarea indignată a lui Kallomeițev ; în același timp, în contextul discursului autorului, aceste cuvinte sînt pătrunse de accentele ironice ale acestuia ; iată de ce construcția este dublu accentuată (redarea ironică — imitarea indignării personajului).

În sfîrșit, vom da exemple de pătrundere în sistemul sintactic al discursului autorului a elementelor expresive ale discursului străin (puncte de suspensie, interogații, exclamații).

9. „Ciudată era starea sufletească a lui Nejdanov. Cîte senzații noi, cîte figuri noi, în ultimele două zile... Pentru întîia oară în viață, se împrietenise cu o fată, pe care — după cît se părea — o îndrăgise ; lua parte la începerea unei opere, căreia — iarăși după cît se părea — îi închinase toate forțele sale... Ei și ? Se bucura ? Nu. Șovăia ? Îi era frică ? Se sfia ? Desigur că nu. Sim-

ţea în el cel puţin acea încordare a întregii lui făpturi, dorinţa aceea de a fi în primele rînduri, pe care o provoacă apropierea luptei ? Nici asta. Dar, în sfîrşit, crede el oare în această operă ? Crede oare în dragostea lui ? O, este blestemat ! Scepticule ! şopteau fără glas buzele lui, fără a scoate nici un sunet. Ce înseamnă această oboseală, sila aceasta de a vorbi, îndată ce încetează să strige sau să se înfurie ? Ce glas interior vrea oare să acopere prin strigătele lui ?" (*Deşţelenire*, cap. XVIII.)

Aici avem, de fapt, o formă a discursului direct al eroului. După indiciile sale sintactice, acesta este discursul autorului, dar întreaga lui structură expresivă este aceea a lui Nejdanov. Este vorbirea lui interioară, dar în redarea ordonată a autorului, *cu întrebări provocate de autor şi cu rezerve ironic-demascatoare* („după cît se părea"), însă cu păstrarea coloristicii expresive a lui Nejdanov.

Astfel este forma de redare a monologurilor interioare la Turgheniev (în general, una dintre cele mai răspîndite în roman). Această formă de redare introduce în cursul dezordonat şi sacadat al monologului interior al personajului (altfel, această dezordine şi discontinuitate ar fi trebuit reproduse prin intermediul discursului direct) ordine şi armonie stilistică ; în plus, prin indiciile sale sintactice (persoana a treia) şi cele stilistice principale (lexicologice şi altele), această formă permite îmbinarea organică şi armonioasă a monologului interior al altuia cu contextul autorului. Dar, în acelaşi timp, ea permite păstrarea structurii expresive a monologului interior al personajelor, a caracterului a ceva neexprimat pînă la capăt şi a labilităţii, proprii monologului interior, ceea ce e imposibil în redarea seacă şi logică a discursului indirect. Aceste trăsături fac ca forma respectivă să fie cea mai potrivită pentru redarea monologului interior al personajelor. Desigur, această formă este hibridă, iar vocea autorului poate fi mai mult sau mai puţin activă şi poate introduce în discursul redat al doilea accent (ironic, indignat etc.).

Aceeaşi hibridizare, acelaşi amestec de accente, aceeaşi ştergere a frontierelor între discursul autorului şi cel „străin" se obţine şi prin alte forme de redare a discursului personajelor. Cînd există numai trei şabloane sintactice de redare (vorbirea directă, cea indirectă şi cea directă a altuia), prin combinarea diversă a acestor şabloane şi — mai cu seamă — prin intermediul unor procedee diverse ale încadrării lor dialogice şi ale stratificării lor în contextul autorului, se realizează jocul variat al discursurilor, intersectarea şi contaminarea lor reciprocă.

Exemplele extrase din Turgheniev caracterizează îndeajuns rolul eroului ca factor de stratificare a limbajului romanului şi de introducere a plurilingvismului. Un erou de roman, cum s-a mai spus, are întotdeauna zona sa, sfera sa de influenţă asupra contextului înconjurător al autorului, care trece — uneori foarte departe — dincolo de cadrul discursului direct rezervat acestui erou. Raza de acţiune a vocii unui personaj important trebuie, în orice caz, să fie mai mare decît a discursului lui autentic direct. Această zonă care înconjoară eroii principali ai romanului este profund specifică din punct de vedere stilistic : în ea predomină cele mai variate forme de construcţii hibride, şi întotdeauna este, într-o măsură sau alta, dialogizată ; în ea se desfăşoară dialogul dintre autor şi personajele sale, nu un dialog dramatic, divizat în replici, ci dialogul romanesc specific, realizat în cadrul construcţiilor aparent monologice. Posibilitatea unui asemenea dialog este unul dintre privilegiile esenţiale ale prozei româneşti, inaccesibil atît genurilor dramatice, cît şi celor pur poetice.

Zonele personajelor constituie un obiect foarte interesant pentru analizele stilistice şi lingvistice : aici pot fi întîlnite construcţii care aruncă o lumină cu totul nouă asupra problemelor sintaxei şi stilisticii.

În sfîrşit, să ne oprim asupra uneia dintre cele mai importante şi fundamentale forme de introducere şi or-

ganizare a plurilingvismului în roman : genurile intercalate.

Romanul permite includerea în structura sa a tot felul de genuri, atît literare (nuvele, poezii lirice, poeme, scenete dramatice etc.), cît și extraliterare (familiare, retorice, științifice, religioase ș.a.). În principiu, orice gen poate fi introdus în construcția romanului și, efectiv, este foarte greu de găsit un asemenea gen, care să nu fi fost cîndva introdus de cineva în roman. De obicei, genurile introduse în roman își păstrează elasticitatea structurală și autonomia, precum și specificul lor lingvistic și stilistic.

Mai mult, există un grup special de genuri care joacă un rol constructiv esențial în romane, iar uneori determină direct structura ansamblului romanului, creînd variantele speciale ale genului romanesc. Așa sînt : confesiunea, jurnalul intim, jurnalul de călătorie, biografia, scrisoarea etc. Toate aceste genuri pot nu numai să intre în roman, ca parte constitutivă fundamentală a lui, dar să și determine forma romanului ca ansamblu (romanul-confesiune, romanul-jurnal, romanul epistolar etc.). Fiecare dintre aceste genuri are formele sale verbal-semantice de asimilare a diverselor laturi ale realității. Romanul utilizează aceste genuri anume ca forme elaborate ale asimilării verbale a realității.

Rolul genurilor intercalate în roman este atît de mare, încît poate părea că romanul este lipsit, chipurile, de modul său de abordare verbală primară a realității și are nevoie de o prelucrare prealabilă a realității de către alte genuri, el însuși constituind doar îmbinarea sincretică secundară a acestor genuri verbale primare.

Toate genurile care intră în roman aduc în el limbajele lor proprii și astfel stratifică unitatea lui lingvistică și adîncesc în mod nou diversitatea limbajelor lui. Limbajele genurilor extraliterare introduse în roman capătă adesea o asemenea importanță, încît intercalarea genului respectiv (de pildă, cel epistolar) creează o epocă nu numai în istoria romanului, dar și în istoria limbii literare.

Genurile intercalate în roman pot fi atît direct intenționale, cît și total obiective, adică lipsite complet de intențiile autorului — nu un cuvînt rostit, ci numai arătat, ca un lucru — dar cel mai adesea ele, într-o măsură sau alta, refractă intențiile autorului ; totodată, anumite elemente ale lor pot să se situeze în mod diferit față de ultima instanță semantică a operei.

Astfel, genurile poetice în versuri (de pildă, cele lirice), intercalate în roman, pot fi, din punct de vedere poetic, direct intenționale, cu sens deplin. Așa sînt, de pildă, poeziile introduse de Goethe în *Wilhelm Meister*. Astfel și-au intercalat romanticii versurile în proza lor ; după cum se știe, ei considerau prezența versurilor în roman (ca expresie intențională directă a autorului) drept indiciu constitutiv al acestui gen. În alte cazuri, poeziile intercalate refractă intențiile autorului ; de pildă, poezia lui Lenski în *Evgheni Oneghin* „Voi zile-a primăverii mele, /Spre ce liman v-ați depărtat...“ Și dacă poeziile din *Wilhelm Meister* pot fi direct atribuite liricii lui Goethe (ceea ce se și face), în schimb versurile lui Lenski nu pot fi nicidecum atribuite liricii lui Pușkin, poate numai dacă sînt incluse în seria specială a „stilizărilor poetice“ (unde trebuie incluse, de asemenea, și versurile lui Griniov din *Fata căpitanului)*. În sfîrșit, versurile intercalate în roman pot fi și aproape total obiective ; de pildă, poezia căpitanului Lebiadkin în *Demonii* lui Dostoevski.

Situația este analogă și în cazul introducerii în roman a aforismelor și sentințelor de tot felul : ele pot de asemenea să oscileze între cele pur obiective („cuvîntul arătat“) și cele direct intenționale, adică acelea care sînt cugetări filosofice cu sens deplin ale autorului însuși (cuvîntul rostit răspicat, fără nici un fel de rezerve și distanțe). Astfel, în romanele lui Jean Paul, atît de bogate în aforisme, întîlnim o lungă scară de gradații valorice între aceste aforisme : de la cele pur obiectuale pînă la cele direct intenționale, cu cele mai diferite grade de refractare a intențiilor autorului.

În *Evgheni Oneghin*, aforismele şi sentinţele sînt date în plan parodic ori ironic, adică intenţiile autorului, în aceste cugetări, sînt refractate într-o măsură mai mare sau mai mică. De pildă, sentinţa următoare :

Cel ce-a trăit gîndind, la urmă
Scîrbit de oameni e şi-nvins ;
Pe cel care-a simţit, îl scurmă
Năluca vremii ce s-a stins ;
El n-are farmecul trăirii,
Îl muşcă şarpele amintirii,
Căinţa-l roade după plac... *

este prezentată într-un plan uşor parodic, deşi permanent se simte apropierea, chiar contopirea cu intenţiile autorului. Însă deja versurile următoare :

Acestea toate dau, adesea,
Un mare farmec convorbirii...

(a autorului convenţional cu Oneghin) subliniază accentele parodic-ironice, aruncă o umbră obiectivă asupra acestei sentinţe. Observăm că ea e construită în raza de acţiune a vocii lui Oneghin, în orizontul lui, cu accentele lui personale.

Dar, aici, refractarea intenţiilor autorului, în raza ecourilor vocii lui Oneghin, în zona lui Oneghin, este alta decît, de pildă, în zona lui Lenski (vezi parodia, aproape obiectivă, a versurilor lui).

Acest exemplu poate ilustra influenţa, analizată mai sus, a discursului personajului asupra discursului autorului. Aforismul citat este pătruns de intenţiile lui Oneghin (byroniene, la modă), de aceea autorul nu se solidarizează cu ele total, păstrînd o anumită distanţă.

Mult mai complexă este situaţia intercalării genurilor fundamentale pentru roman (confesiunea, jurnalul intim

* A. S. Puşkin, *Evgheni Oneghin*, Editura Cartea rusă, Bucureşti, 1955 ; traducere de George Lesnea (n.t.).

ș.a.). Și ele aduc în roman limbajele lor, dar acestea sînt importante mai întîi ca puncte de vedere obiectual-productive, lipsite de convenționalitatea literară, lărgind orizontul literar-lingvistic, sprijinind literatura să cucerească universuri ale concepției verbale, deja sondate și parțial cucerite în alte sfere — extraliterare — ale vieții limbajului.

Jocul umoristic cu limbajele, povestirea „nu din partea autorului" (a naratorului, a autorului convențional, a personajului), discursurile și zonele eroilor, în sfîrșit, genurile intercalate sau încadrate sînt formele principale ale introducerii și organizării plurilingvismului în roman. Toate aceste forme permit realizarea modalității de utilizare indirectă, rezervată, distanțată a limbajelor. Ele toate marchează relativizarea conștiinței lingvistice, dau expresie senzației, proprii acestei conștiințe, a obiectivării limbajului, a frontierelor sale istorice, sociale și chiar principiale (frontiere ale limbajului ca atare). Această relativizare a conștiinței lingvistice nu cere nicidecum și relativizarea intențiilor semantice : pe terenul conștiinței lingvistice a prozei intențiile pot fi indiscutabile. Dar tocmai pentru că ideea unui limbaj unic (ca limbaj incontestabil) îi este străină prozei romanești, conștiința prozaică trebuie să-și orchestreze chiar și intențiile semantice indiscutabile. Numai *într-unul* din multele limbaje ale plurilingvismului această conștiință se simte încorsetată ; un singur timbru lingvistic nu-i este îndestulător.

Ne-am referit numai la formele principale, caracteristice celor mai importante variante ale romanului european, dar, firește, cu ele nu se epuizează mijloacele posibile de introducere și organizare a plurilingvismului în roman. Totodată, este posibilă combinarea tuturor acestor forme în anumite romane concrete și, în consecință, în variantele genului create prin aceste romane. Un asemenea model clasic și deosebit de pur al genului romanesc este *Don Quijotte* al lui Cervantes, care realizează, cu o profunzime și o amploare excepțională, toate posibi-

lităţile literare ale discursului romanesc plurilingv şi înzestrat cu dialog interior.

Plurilingvismul introdus în roman (oricare ar fi formele introducerii lui) nu este altceva decît *discursul altuia în limbajul altuia* şi serveşte exprimării refractate a intenţiilor autorului. Acest discurs este un discurs special *bivocal*. El serveşte simultan doi locutori şi exprimă concomitent două intenţii diferite : intenţia directă a personajului vorbitor şi cea refractată a autorului. Un asemenea discurs conţine două voci, două sensuri şi două expresii. Totodată, cele două voci sînt corelate dialogic, ele parcă se cunosc una pe alta (aşa cum se cunosc două replici ale unui dialog şi se structurează în această cunoaştere reciprocă), parcă discută una cu cealaltă. Discursul bivocal este totdeauna dialogat înlăuntrul său. Aşa este discursul umoristic ironic, parodic, discursul refrangibil al naratorului, al personajelor, aşa este, în sfîrşit, discursul genului intercalat. Toate sînt discursuri bivocale interior dialogate. În ele se află un dialog potenţial, care nu este desfăşurat, dialogul concentrat a două voci, a două concepţii despre lume, a două limbaje.

Firește, discursul bivocal, interior dialogat, este posibil şi într-un sistem lingvistic închis, pur şi unic, străin relativismului lingvistic al conştiinţei prozaice, este, deci, posibil şi în genurile pur poetice. Dar aici nu are teren pentru o dezvoltare cît de cît importantă. Discursul bivocal este foarte răspîndit în genurile retorice, dar şi aici el, rămînînd în cadrul unui sistem lingvistic unic, nu este fertilizat de legătura profundă cu forţele devenirii istorice care stratifică limbajul, fiind, în cel mai bun caz, doar ecoul îndepărtat, redus la o polemică individuală a acestei deveniri.

Bivocalitatea poetică şi retorică, ruptă de procesul stratificării lingvistice, poate fi adecvat desfăşurată într-un dialog individual, într-o dispută individuală, în discuţia a doi indivizi, însă replicile acestui dialog vor fi imanente unui limbaj unic : ele pot fi în dezacord, con-

tradictorii, dar nu pot fi plurilingve. O asemenea bivocalitate, rămasă în cadrul unui singur sistem lingvistic, unic și închis, fără o orchestrare sociolingvistică autentică și substanțială, poate fi doar un însoțitor secundar din punct de vedere stilistic al dialogului și al formelor polemice [1]. Dihotomia interioară (bivocalitatea) a unui discurs, suficient unui limbaj unic și unui stil conceput monologic, nu poate fi niciodată importantă : ea nu este decît un joc, o furtună într-un pahar cu apă.

Nu tot așa este și bivocalitatea în proză. Aici, pe terenul prozei romanești, bivocalitatea își extrage energia, ambiguitatea dialogizată, nu din disonanțe, neînțelegeri și contradicții individuale (chiar tragice și profund justificate în destinele individuale) [2]. În roman, această bivocalitate pătrunde adînc în diversitatea sociolingvistică esențială a limbajelor. Este adevărat, în roman plurilingvismul este, în principal, personificat, întrupat în figurile individuale ale oamenilor, cu divergențe și contradicții individualizate. Dar aici aceste contradicții ale voințelor și inteligențelor individuale sînt cufundate în plurilingvismul social, reinterpretat de el. Contradicțiile indivizilor nu sînt aici decît crestele valurilor înalte ale stihiei plurilingvismului social, ale stihiei care le agită și le face în mod autoritar contradictorii, saturînd conștiințele și discursurile lor cu plurilingvismul ei substanțial.

Iată de ce dialogismul interior al discursului literar bivocal în proză nu poate fi niciodată epuizat tematic (ca și energia metaforică a limbajului), nu poate fi total dezvoltat într-un dialog direct, de subiect sau problematic, care ar actualiza complet potența interior-dialogică aflată în plurilingvismul lingvistic. Dialogismul interior al discursului în proză autentic, izvorît organic din limbajul stratificat și plurilingv, nu poate fi te-

[1] În neoclasicism, această bivocalitate capătă importanță numai în genurile inferioare, mai cu seamă în satiră.

[2] În cadrul unui univers poetic și al unui limbaj unic, tot ceea ce e esențial în aceste discordanțe și contradicții poate și trebuie să se dezvolte într-un dialog direct și pur.

meinic dramatizat și desăvîrșit din punct de vedere dramatic (realmente finalizat), el nu intră pînă la capăt în cadrul unui dialog direct, în cadrul unei conversații între indivizi, nu se divide în întregime în replici precis delimitate [1]. Această bivocalitate prozaică este preconstituită în limbajul însuși (precum metafora autentică sau mitul), în limbajul ca fenomen social, care evoluează istoric, socialmente stratificat și sfîrtecat în această evoluție.

Relativizarea conștiinței lingvistice, implicarea ei esențială în multitudinea și diversitatea socială a limbilor în devenire, bîjbîirea intențiilor semantice și expresive ale acestei conștiințe prin limbaje (egal interpretate și egal obiective), inevitabilitatea unui discurs indirect, rezervat, refractat — toate acestea constituie premisele indispensabile ale bivocalității autentice a discursului literar în proză. Această bivocalitate este găsită dinainte de romancier în plurilingvismul care înconjoară și hrănește conștiința lui, ea nu e creată într-o polemică retorică individuală și superficială cu indivizi.

Dacă romancierul pierde terenul lingvistic al stilului prozei, dacă nu știe să urce pe înălțimea unei conștiințe lingvistice galileene, relativizate, ori este surd la bivocalitatea organică și la dialogul interior al cuvîntului viu, în devenire, atunci el nu va înțelege și nu va realiza niciodată posibilitățile și obiectivele reale ale genului romanesc. Firește, el poate crea o operă care, compozițional și tematic, poate semăna foarte mult cu un roman, poate fi „confecționată" întru totul ca un roman, dar el nu va crea un roman. Îl va trăda întotdeauna stilul. Vom avea în față unitatea naiv-prezumțioasă sau stupid-prezumțioasă a unui limbaj univoc plat și pur (sau înzestrat cu o bivocalitate fictivă, elementară, artificială). Vom observa că pentru un astfel de autor nu e dificil să se debaraseze de plurilingvism : pur și simplu, el nu aude plurilingvismul esențial al limbajului real ; el consideră

[1] Care, în general, sînt cu atît mai acute, mai dramatice și mai desăvîrșite, cu cît limbajul este mai consecvent și unic.

tonurile secundare sociale; care generează timbrul cuvintelor, drept zgomote stînjenitoare care trebuie înlăturate. Rupt de plurilingvismul autentic, romanul degenerează în majoritatea cazurilor în dramă, cu remarci ample şi „artistic elaborate" (desigur, o dramă proastă). Limbajul autorului, într-un asemenea roman, rupt de plurilingvism, se va trezi inevitabil în situaţia penibilă şi absurdă de limbaj al indicaţiei scenice [1].

Discursul în proză bivocal este ambiguu. Dar şi cuvîntul poetic, în sens restrîns, este ambiguu şi polisemantic. În aceasta constă principala lui deosebire de discursul concret, de discursul-termen. Discursul poetic este un trop care cere ca în cadrul lui să se perceapă clar două sensuri.

Dar oricum ar fi înţeleasă corelaţia sensurilor într-un simbol poetic (într-un trop), aceasta în nici un caz nu este o corelaţie de obîrşie dialogică şi niciodată nu ne putem închipui un trop (de pildă, o metaforă) desfăşurat în două replici de dialog, adică ambele sensuri împărţite între două voci diferite. Iată de ce ambiguitatea (sau polisemantismul) simbolului nu atrage după sine o dublă accentuare. Dimpotrivă, ambiguitatea poetică satisface o singură voce şi un singur sistem de accentuare. Corelaţia sensurilor în simbol poate fi interpretată logic (ca o atitudine a particularului sau a individualului faţă de general, de pildă, un nume propriu devenit simbol ; ca o atitudine a concretului faţă de abstract etc.) ; ea poate fi interpretată din punct de vedere filosofico-ontologic ca o relaţie specială a reprezentării sau ca o relaţie a fenomenului şi esenţei etc. ; se poate pune pe primul plan latura emoţional-axiologică a acestei corelaţii, dar toate tipurile de corelaţie între sensuri nu ies şi nu pot ieşi din cadrul atitudinii discursului faţă de obiectul său şi faţă de diversele aspecte ale acestui obiect. Între discurs

[1] Spielhagen, în cunoscutele-i lucrări de teoria şi tehnica romanului se orientează exact asupra acestui fel de roman „neromanesc", ignorînd tocmai posibilităţile specifice ale genului. Ca teoretician, Spielhagen a fost opac faţă de plurilingvism şi faţă de produsul lui specific — discursul bivocal.

și obiect se desfășoară tot evenimentul, tot jocul simbolului poetic. Simbolul nu poate presupune o atitudine esențială față de discursul altuia, față de vocea altuia. Polisemantismul simbolului poetic presupune unitatea și identitatea vocii în raport cu el și deplina ei singurătate în cuvîntul său. Îndată ce în acest joc al simbolului își face loc o voce străină, un accent străin, un alt eventual punct de vedere, planul poetic este distrus și simbolul este transferat în planul prozei.

Pentru a înțelege deosebirea dintre dublul sens poetic și bivocalitatea prozei este suficient ca indiferent ce simbol să fie perceput și accentuat ironic (desigur, într-un context important corespunzător), cu alte cuvinte, să se introducă în el o altă voce, să se refracte în el o intenție nouă [1]. Prin aceasta, simbolul poetic (rămînînd, desigur, simbol) trece, în același timp, în planul prozei, devine discurs bivocal : între discurs și obiect se interpune un discurs străin, un accent străin, și asupra simbolului cade o umbră de obiectivare (firește, structura bivocală va fi primitivă și simplă).

Un exemplu de asemenea prozaizare simplă a simbolului poetic este strofa despre Lenski din *Evgheni Oneghin :*

Cînta iubirea ce-nfioară
Cu cîntu-i luminos, subtil,
Ca visul candid de fecioară,
Ca somnul gingaș de copil,
Ca luna-n cer, deasupra firii... [2]

---

[1] Alexei Alexandrovici Karenin avea obiceiul să se detașeze de unele cuvinte și de expresiile legate de ele. El alcătuia construcții bivocale fără nici un context, exclusiv în plan intențional : „După cum vezi, soțul tău e grijuliu și duios ca în primul an de căsătorie. Ardea de nerăbdare să te vadă, rosti el cu glasul său domol și pițigăiat, cu tonul ușor ironic pe care-l întrebuința totdeauna cînd vorbea cu dînsa, vrînd să zeflemisească parcă pe acei care s-ar fi exprimat într-adevăr așa". (L. N. Tolstoi, *Anna Karenina*, Editura Minerva, București, 1972, partea 1, cap. XXX, p. 151).

[2] Analiza acestui exemplu o dăm în studiul *Din preistoria cuvîntului romanesc* (vezi p. 494 și urm. din volumul de față).

Simbolurile poetice ale acestei strofe sînt orientate dintr-o dată în două planuri : în planul cîntecului lui Lenski — în orizontul semantic şi expresiv al „sufletului din Göttingen“ — şi în planul discursului lui Puşkin, pentru care „sufletul din Göttingen“ cu limbajul şi poetica lui era un fenomen nou al plurilingvismului literar al epocii, dar care devenise deja tipic : un ton nou, o voce nouă în diversitatea vocilor limbajului literar, a concepţiilor literare şi a vieţii guvernate de aceste concepţii. Alte voci ale acestui plurilingvism al vieţii literare sînt : limbajul à la Byron şi Chateaubriand al lui Oneghin, limbajul şi universul richardsonian al Tatianei la ţară, limbajul provincial, familiar curent de la conacul Larinilor, limbajul şi universul Tatianei la Petersburg şi alte limbaje, printre care şi diversele limbaje indirecte ale autorului, care se modifică pe parcursul operei. Tot acest plurilingvism (*Evgheni Oneghin* este o enciclopedie de stiluri şi limbaje ale epocii) orchestrează intenţiile autorului şi creează stilul romanesc autentic al operei.

Astfel, imaginile strofei citate de noi, fiind simboluri poetice ambigui (metaforice) în orizontul intenţional al lui Lenski, devin simboluri prozaice bivocale în sistemul discursului lui Puşkin. Bineînţeles, acestea sînt simboluri literar-prozaice autentice, care îşi au obîrşia în plurilingvismul limbajului literar în devenire al epocii, nu o parodie retorică superficială sau o ironie.

Aceasta este deosebirea dintre bivocalitatea artistico-practică şi univocitatea bi- sau polisemantică a simbolului pur poetic. Ambiguitatea discursului bivocal este dialogizată interior, în stare să dea naştere unui dialog şi, într-adevăr, poate genera dialogurile vocilor realmente separate (dar nu dialoguri dramatice, ci dialoguri nesfîrşite în proză). Însă, totodată, bivocalitatea poetică nu se epuizează niciodată în aceste dialoguri, ea nu poate fi total scoasă din discurs nici prin intermediul dezmembrării raţional-logice şi al redistribuirii între părţile unei perioade monologice unice (ca în retorică), nici prin intermediul unei rupturi dramatice dintre replicile unui

dialog pe cale de a fi încheiat. Generînd dialoguri romanești în proză, bivocalitatea autentică nu se epuizează în ele, ci rămîne în discurs, în limbaj, ca un izvor inepuizabil al dialogismului, fiindcă dialogismul interior al discursului este un însoțitor indispensabil al stratificării limbajului, consecință a suprapopulării ei cu intenții plurilingve. Iar această stratificare, această suprapopulare și supraîngreunare intențională a tuturor cuvintelor și formelor este însoțitorul inevitabil al devenirii istorice, socialmente contradictorii, a limbajului.

Dacă problema centrală a teoriei poeziei este problema simbolului poetic, problema centrală a teoriei prozei literare este problema discursului bivocal, interior dialogizat în toate tipurile și variantele sale diverse.

Pentru prozatorul romancier, obiectul este învăluit în mrejele discursului străin despre el, este pus în discuție, disputat, interpretat și apreciat diferit, este inseparabil de înțelegerea socială plurilingvă. Despre acest „univers pus în discuție", romancierul vorbește într-un limbaj interior-dialogizat, diversificat. Astfel, limbajul și obiectul se dezvăluie romancierului sub aspectul lor istoric, în devenirea lor socială plurilingvă. Pentru el nu există lume în afara înțelegerii ei sociale plurilingve, și nu există limbaj în afara intențiilor plurilingve stratificatoare. Iată de ce și în roman, ca și în poezie, este posibilă unitatea profundă, dar specifică, a limbajului (mai exact, a limbajelor) cu obiectul său, cu lumea sa. Așa cum imaginea poetică pare născută și dezvoltată organic chiar din limbaj, dinainte formată în el, tot așa și imaginile romanești par organic îngemănate cu limbajul lor plurivocal, într-un fel dinainte formate în cadrul lui, în adîncurile propriului plurilingvism organic. „Discutarea" lumii și „răs-discutarea" limbajului se împletesc, în roman, în evenimentul unic al devenirii plurilingve a lumii în înțelegerea socială și în discursul social.

Cuvîntul poetic, în sens restrîns, trebuie, de asemenea, să ajungă la obiectul său prin discursul străin care-l prinde în mrejele lui ; și el găsește dinainte un limbaj plurilingv și trebuie să ajungă la unitatea sa creată (care

nu e dată de-a gata) și la intenționalitatea pură. Dar acest drum al discursului poetic spre obiectul său și spre unitatea limbajului, drum în care și el întîlnește permanent discursul străin, cu care se interiorizează, rămîne în zgura procesului de creație și este înlăturat, la fel cum se înlătură schelele cînd un edificiu este terminat ; iar opera finită se înalță ca un discurs unic și obiectual-concentrat despre o lume „virgină". Această puritate univocă, această franchețe intențională indiscutabilă a discursului poetic finit se cumpără cu prețul unei anumite convenționalități a limbajului poetic.

Dacă pe terenul poeziei se naște (ca filosofie utopică a genurilor ei) ideea unui limbaj pur poetic, scos din cursul obișnuit al vieții, extraistoric, un limbaj al zeilor, în schimb, prozei artistice îi este apropiată ideea existenței vii și concret-istorice a limbajelor. Proza literară presupune perceperea intenționată a concreteței și a relativității istorice și sociale a cuvîntului viu, a implicării lui în devenirea istorică și în lupta socială ; proza ia cuvîntul cald încă din această luptă și învrăjbire, încă nedeterminat și nesfîrtecat de intonațiile și accentele potrivnice și, așa cum este, îl supune unității dinamice a stilului său.

IV

LOCUTORUL ÎN ROMAN

Am văzut că plurilingvismul social, concepția diversității limbajelor lumii și societății, care orchestrează tema romanescă, intră în roman fie ca stilizări impersonale, dar încărcate de imaginile vorbitorilor, ale limbajelor genurilor, profesiunilor și ale altor limbaje sociale, fie ca imagini întrupate ale unui autor convențional, ale naratorilor și, în sfîrșit, ale personajelor.

Romancierul nu cunoaște un limbaj unic, naiv (sau convențional) indiscutabil, incontestabil. El îl primește stratificat și plurilingv. Iată de ce, chiar acolo unde plurilingvismul rămîne în afara romanului, acolo unde romancierul se prezintă cu limbajul său unic, definitiv consolidat (fără distanțare, fără refractare, fără rezerve), el știe că acest limbaj nu e general semnificativ, indiscutabil, că el răsună în mijlocul plurilingvismului, că trebuie ocrotit, purificat, apărat, motivat. De aceea un astfel de limbaj unic și direct al romanului este polemic și apologetic, altfel spus, corelat dialogic cu plurilingvismul. Acest lucru determină obiectivul cu totul special — contestat, contestabil și contestatar — al discursului în roman ; el nu poate, nici naiv, nici convențional, să uite ori să ignore plurilingvismul care-l înconjoară.

Astfel, plurilingvismul intră, ca să spunem așa, personal în roman, materializîndu-se în figurile locutorilor sau, ca fond dialogizat, determină rezonanța specială a discursului romanesc direct.

De aici rezultă o particularitate extrem de importantă a genului romanesc : în roman, omul este, esențialmente, un om care vorbește ; romanul are nevoie de locutori care aduc discursul lor ideologic specific, limbajul lor.

Principalul obiect „specificator" al genului romanesc, care creează originalitatea lui stilistică, este *locutorul și discursul său.*

Pentru înţelegerea corectă a acestei afirmaţii este necesar să nuanţăm cu toată claritatea trei momente :

1. În roman, vorbitorul şi discursul său constituie obiectul reprezentării verbale şi artistice. Discursul vorbitorului în roman nu este redat pur şi simplu şi nici reprodus, ci *reprezentat artistic* şi totodată — spre deosebire de dramă — reprezentat tot *prin discurs* (al autorului). Dar locutorul şi discursul lui, ca obiect al discursului, constituie un obiect specific : nu se poate vorbi despre discurs ca despre alte obiecte ale vorbirii — lucruri, fenomene, evenimente etc. — el cere procedeele formale cu totul speciale ale vorbirii şi ale reprezentării verbale.

2. Locutorul în roman este esenţialmente un *om social*, istoriceşte concret şi determinat, iar discursul lui este un limbaj social (deşi în germene) şi nu un „dialect individual". Caracterul individual şi destinele individuale, precum şi discursul individual, determinat numai de acestea, romanului îi sînt, prin ele însele, indiferente. Particularităţile discursului personajului pretind totdeauna o anumită semnificaţie socială, o răspîndire socială, iar aceasta înseamnă limbaje potenţiale. Iată de ce discursul unui personaj poate constitui factorul care stratifică limbajul, introducînd în el plurilingvismul.

3. Locutorul în roman este întotdeauna, într-o măsură sau alta, un *ideolog*, iar cuvintele lui sînt întotdeauna *ideologeme*. Un limbaj special constituie întotdeauna, în roman, un punct de vedere special asupra lumii, punct de vedere care pretinde o semnificaţie socială. Tocmai ca ideologem, discursul devine obiectul reprezentării în roman, de aceea romanul nu este expus pericolului de a deveni un joc verbal fără obiect. În plus, datorită reprezentării dialogizate a unui discurs plenar din punct de vedere ideologic (în majoritatea cazurilor actual şi eficace), romanul, mai mult ca oricare alte genuri literare, nu favorizează estetismul şi jocul verbal pur formalist. Iată de ce, cînd un estet se apucă să scrie un roman, estetismul lui nu se manifestă în structura formală a romanului, ci în faptul că în roman este reprezentat un lo-

cutor care este ideologul estetismului, care-şi dezvăluie profesiunea de credinţă, supusă la încercare în roman. Aşa este *Portretul lui Dorian Gray* al lui Wilde ; aşa, sînt, la începuturile lor, T. Mann, Henri de Régnier, Huysmans, Barrès, André Gide. Astfel, chiar şi estetul care elaborează un roman devine în acest gen un ideolog, apărîndu-şi şi încercîndu-şi poziţiile ideologice, devine un apologet şi un polemist.

Cum am spus, locutorul şi discursul său constituie obiectul specificator al romanului, care creează specificul acestui gen. Dar, firește, în roman este reprezentat nu numai omul vorbitor, iar acesta este reprezentat nu numai ca locutor. În roman, omul poate acţiona nu mai puţin decît în dramă sau în epos, dar acţiunea lui este întotdeauna relevată ideologic, conjugată cu discursul (chiar şi numai virtual), cu un motiv ideologic şi realizează o anumită poziţie ideologică. Acţiunea, fapta eroului, în roman, sînt necesare atît pentru revelarea, cît şi pentru încercarea poziţiei lui ideologice, a discursului lui. Este adevărat, romanul secolului al XIX-lea a creat o variantă foarte importantă, unde eroul nu este decît un locutor, care nu poate să acţioneze şi e condamnat la cuvinte goale : la visuri, la predică pasivă, la dăscălire, la meditaţii sterile etc. Aşa este, de pildă, romanul rus al „încercării“ intelectualului ideolog (cel mai simplu model este *Rudin* de Turgheniev).

Acest erou inactiv este doar una dintre variantele personajului romanesc. De obicei, eroul acţionează în roman nu mai puţin decît în epos. El se deosebeşte esenţialmente de eroul epic nu numai prin faptul că acţionează, dar şi prin faptul că vorbeşte, că acţiunea lui nu are doar o semnificaţie generală, indiscutabilă şi nu se desfăşoară într-un univers epic general semnificativ şi indiscutabil. De aceea, o astfel de acţiune are întotdeauna nevoie de o restricţie ideologică, dincolo de ea se află permanent o anumită poziţie ideologică, poziţie care nu este singura posibilă şi de aceea este contestabilă. Poziţia ideologică a eroului epic este general semnificativă pentru întregul univers epic, el nu are o ideologie

specială, alături de care să fie posibile şi să existe şi altele. Firește, eroul epic poate să rostească discursuri lungi (iar eroul romanesc să tacă), dar discursul lui nu este evidențiat în plan ideologic (e evidențiat doar formal în compoziție şi în subiect), ci se contopește cu discursul autorului. Dar nici autorul nu-şi face remarcată ideologia sa, care se confundă cu cea generală — singura posibilă. În epos există un singur şi unic orizont. În roman există multe orizonturi şi eroul, de obicei, acționează în orizontul său special. Iată de ce în epos nu există vorbitori, ca reprezentanți ai diverselor limbaje ; aici, vorbitorul este, de fapt, doar autorul, iar discursul este doar discursul unic al autorului.

În roman poate fi, de asemenea, evidențiat un erou, care gîndește şi acționează (şi care vorbește, desigur) ireproşabil, după intenția autorului, cum fiecare trebuie să acționeze, dar acest caracter ireproşabil romanesc este departe de naiva certitudine epică. Chiar dacă poziția ideologică a unui asemenea erou nu este evidențiată în raport cu ideologia autorului (se confundă cu ea), în orice caz, ea este evidențiată în raport cu plurilingvismul înconjurător : caracterul ireproşabil al eroului este opus în plan apologetic şi polemic plurilingvismului. Aşa sînt eroii ireproşabili ai romanului baroc, eroii sentimentalismului, de pildă Grandison. Acțiunile acestor eroi sînt iluminate din punct de vedere ideologic şi distanțate de discursul apologetic şi polemic.

Acțiunea unui erou de roman este întotdeauna subliniată în plan ideologic : el trăieşte şi acționează în propriul său univers ideologic (nu într-unul epic, unic), el are concepția sa despre lume, întrupată în acțiune şi în cuvînt.

Dar de ce nu poate fi revelată poziția ideologică a unui erou şi universul ideologic aflat la baza ei chiar în acțiunile eroului, şi numai în ele, fără a reprezenta şi discursul lui ?

Un univers ideologic „străin" nu poate fi reprezentat adecvat fără a-i da posibilitatea să-şi pună în valoare rezonanța, fără a-i revela propriul discurs. Căci discursul

realmente adecvat pentru reprezentarea unui univers ideologic specific nu poate fi decît propriul lui discurs, nu singur, firește, ci asociat cu discursul autorului. Romancierul poate să nu-i acorde eroului său un discurs direct, poate să se mărginească doar la reprezentarea acțiunilor lui, dar în această reprezentare efectuată de autor, dacă este temeinică și adecvată, odată cu discursul autorului va răsuna inevitabil și discursul altuia, acela al eroului însuși (vezi construcțiile hibride analizate în capitolul precedent).

După cum am văzut în capitolul precedent, vorbitorul în roman nu trebuie, în mod obligatoriu, să fie întrupat într-un personaj. Personajul este doar una dintre formele locutorului (este adevărat, cea mai importantă). Limbajele plurilingvismului intră în roman sub forma stilizărilor parodice impersonale (ca la umoriștii englezi și germani), a stilizărilor neparodice, sub forma genurilor intercalate, a autorilor convenționali, sub forma *skazului*. În sfîrșit, chiar și discursul indiscutabil al autorului, fiind polemic și apologetic, adică opunîndu-se, ca limbaj special, altor limbaje ale plurilingvismului, se concentrează, într-o anumită măsură, asupra lui însuși, cu alte cuvinte nu numai că reprezintă, ci se și reprezintă.

Toate aceste limbaje — chiar și cele care nu sînt întrupate în personaje — sînt concretizate din punct de vedere istoric și social și, într-o măsură sau alta, obiectivate (doar un limbaj unic, care nu cunoaște alături de el alte limbaje, poate să nu fie obiectivat); de aceea, dincolo de ele, transpar imaginile vorbitorilor îmbrăcați în veșminte sociale și istorice concrete. Pentru genul romanesc, nu este caracteristică imaginea omului în sine, ci *imaginea limbajului său*. Dar limbajul, pentru a deveni imagine artistică, trebuie să devină cuvinte pe buzele care vorbesc, îmbinîndu-se cu imaginea omului care vorbește.

Dacă obiectul specific al genului romanesc este locutorul și discursul lui, care pretinde o semnificație socială și o răspîndire, ca limbaj special al plurilingvismului, problema centrală a stilisticii romanului poate fi formulată

ca *problemă a reprezentării artistice a limbajului, problemă a imaginii limbajului.*

Trebuie spus că această problemă, pînă acum, nu a fost pusă în toată amploarea și principialitatea ei. De aceea, specificitatea stilisticii romanului a scăpat atenției cercetătorilor. Dar această problemă a fost totuși sesizată : în studierea prozei artistice, atenția cercetătorilor a fost atrasă din ce în ce mai mult de astfel de fenomene specifice, cum ar fi stilizarea și parodierea limbajelor, *skazul.* Tuturor acestor fenomene le este caracteristic faptul că discursul nu numai că reprezintă, dar se și reprezintă, că limbajul social (al genurilor, profesiunilor, al curentelor literare) devine obiectul reproducerii libere, orientate în plan artistic, al restructurării, al transfigurării artistice : sînt selecționate elementele tipice, caracteristice sau chiar esențialmente simbolice ale limbajului. Abaterea de la realitatea empirică a limbajului reprezentat poate fi totuși foarte importantă nu numai în sensul unei selecții părtinitoare și al unei exagerări a elementelor lui, dar și în sensul creării libere, în spiritul acestui limbaj, a unor elemente cu totul necunoscute empirismului limbajului respectiv. Tocmai o astfel de investire a unor elemente lingvistice cu rangul de simboluri ale limbajului este caracteristică în special *skazului* (Leskov și mai cu seamă Remizov). Pe lîngă aceasta, stilizarea, parodia, *skazul,* cum s-a arătat mai sus, sînt fenomene bivocale și bilingve.

Concomitent și paralel cu interesul față de fenomenele stilizării, parodiei și *skazului,* s-a manifestat din ce în ce mai mult un interes acut pentru problema redării discursului „străin", pentru problema formelor sintactice și stilistice ale acestei redări. Acest interes a apărut, în special, în cadrul școlii germane de filologie romano-germanică. Reprezentanții ei, atrași îndeosebi de latura lingvistico-stilistică (sau chiar strict gramaticală) a problemei, cu atît mai mult — mai cu seamă Leo Spitzer — au abordat foarte îndeaproape problema reprezentării artistice a discursului altuia, problemă centrală a prozei românești. Totuși problema *imaginii limbajului* nu a fost

pusă cu toată claritatea, ba chiar problema redării discursului „străin" nu a fost pusă cu amploarea și principialitatea necesară.

Una dintre cele mai răspîndite și mai importante teme ale vorbirii umane este redarea și discutarea discursului și a cuvintelor altuia. În toate domeniile vieții și ale creației ideologice, vorbirea noastră este supraîncărcată de cuvintele altuia, redate cu diverse grade de exactitate și imparțialitate. Cu cît viața socială a colectivității care vorbește este mai intensă, mai diferențiată și mai elevată, cu atît mai mare este ponderea pe care o capătă enunțul altuia, cuvîntul, printre obiectele vorbirii, ca obiect al unei redări interesate, al unei interpretări, al unei discutări, al unei aprecieri, al unei combateri, al unei sprijiniri, al unei dezvoltări ulterioare etc.

Tema omului care vorbește și a discursului său cere pretutindeni procedee formale speciale. După cum am spus, discursul ca obiect al discursului este un obiect *sui-generis*, care pune limbajului nostru probleme speciale.

Iată de ce, înainte de a trece la problemele reprezentării artistice a discursului străin, orientat spre imaginea limbajului, este necesar să ne referim la importanța temei omului care vorbește și a discursului său în domeniile extraliterare ale vieții și ideologiei. Dacă în toate formele de redare a discursului altuia în afara romanului nu există o orientare determinantă asupra imaginii limbajului, în schimb toate aceste forme sînt utilizate în roman ; ele îl fertilizează, transformîndu-se și subordonîndu-se în cadrul lui unei noi unități cu scop precis (și, invers, romanul exercită o influență puternică asupra percepției și redării extraliterare a discursului străin).

Ponderea socială a temei vorbitorului este uriașă. În viața de toate zilele, la fiece pas, auzim vorbindu-se de el și de cuvîntul lui. Se poate spune deschis : în viața de zi cu zi, oamenii vorbesc mai mult despre ceea ce vorbesc alții : sînt redate, evocate, cîntărite, analizate cuvintele altora, opiniile, afirmațiile, informațiile lor ; ele produc indignare, sînt aprobate, contestate, se face referință la

ele etc. Dacă vom asculta atent frînturi de dialog brut pe stradă, în mulțime, la cozi, în foaieruri etc., vom auzi cum se repetă adesea cuvintele „spune", „spun", „a spus", și în discuția rapidă a oamenilor, în mulțime, totul se contopește într-un continuu: „el spune... tu spui... eu spun..." Și cît de mare este ponderea expresiilor: „toți spun" și „a zis" în opinia publică, în bîrfa publică, în clevetiri, în vorbele de clacă etc. Este necesar, de asemenea, să mai luăm în considerație ponderea psihologică pe care o au în viață cuvintele altora despre noi și importanța modului cum înțelegem și interpretăm aceste cuvinte ale altora („hermeneutica vieții cotidiene").

În sferele mai înalte și organizate ale comunicării cotidiene, importanța temei noastre nu se diminuează cîtuși de puțin. Orice discuție este plină de redări și interpretări ale cuvintelor altuia. Într-o asemenea discuție există, la fiece pas, un „citat" sau o „referință" la ceea ce a spus o anumită persoană, la „unii spun" sau „toți spun", la cuvintele interlocutorului, la propriile cuvinte spuse mai înaine, la un ziar, la o decizie, la un document, la o carte etc. Majoritatea informațiilor și a opiniilor nu sînt comunicate, de obicei în formă directă, ca proprii, ci cu referință la un anumit izvor comun neprecizat: „am auzit", „unii socotesc", „unii cred" etc. Să luăm un caz foarte răspîndit în viața cotidiană: discuțiile în jurul unei ședințe; toate sînt structurate pe relatarea, interpretarea și aprecierea diferitelor luări de cuvînt, rezoluții, amendamente propuse, respinse ori adoptate etc. Astfel, pretutindeni este vorba de vorbitori și de cuvintele lor. Această temă revine întruna, dirijînd în mod direct discursul, ca temă principală, ori însoțește dezvoltarea altor teme curente.

Alte exemple în acest sens sînt de prisos. E de ajuns să asculți cu atenție și să meditezi la cuvintele ce răsună peste tot pentru a ajunge la constatarea că în vorbirea curentă a oricărui om care trăiește în societate în medie nu mai puțin de jumătate din cuvintele rostite de el sînt cuvintele altuia (recunoscute ca atare), redate cu toate

gradele posibile de exactitate și imparțialitate (mai degrabă parțialitate).

Desigur, nu toate cuvintele „străine" redate ar putea fi — în cazul scrierii lor — incluse între ghilimele. Gradul de izolare și puritate a cuvîntului altuia, care, în vorbirea scrisă, cere ghilimele (după intenția vorbitorului însuși, așa cum determină el acest grad), nu este deloc frecvent în vorbirea obișnuită.

Modelarea sintactică a discursului străin redat nu este nicidecum epuizată prin șabloanele gramaticale ale discursului direct și indirect : procedeele introducerii, ale modelării și nuanțării lui sînt foarte variate. Acest lucru trebuie avut în vedere pentru aprecierea justă a afirmației noastre că din toate cuvintele rostite în viața de toate zilele nu mai puțin de jumătate sînt ale altuia.

Pentru vorbirea curentă, locutorul și cuvîntul său nu constituie obiect de reprezentare artistică, ci de redare practic interesată. De aceea, aici nu poate fi vorba de forme de reprezentare, ci doar de procedee de redare. Aceste procedee sînt foarte variate atît în ceea ce privește elaborarea verbal-stilistică a discursului străin, cît și în ceea ce privește procedeele încadrării interpretative, ale reintrării și reaccentuării, de la exactitatea textuală a redării pînă la denaturarea parodică premeditată și intenționată a cuvîntului altuia și deformarea lui [1].

Este necesar să notăm următoarele : vorbirea altuia inclusă într-un context, oricît de exact ar fi redată, este întotdeauna supusă anumitor modificări semantice. Contextul care cuprinde cuvîntul „străin" creează un fond dialogic, a cărui influență poate fi foarte mare. Cu ajutorul procedeelor corespunzătoare ale încadrării se pot obține transformări foarte importante ale enunțului străin citat exact. Un polemist de rea-credință abil știe perfect ce fond dialogic să folosească pentru cuvintele citate exact

[1] Mijloacele de falsificare a cuvîntului „străin" în cursul redării lui, mijloacele reducerii lui la absurd prin intermediul dezvoltării ulterioare, al revelării conținutului lui potențial sînt variate. În acest domeniu, o oarecare lumină a fost adusă de către retorică și arta discuției : „euristica".

ale adversarului său, pentru a le denatura sensul. Este destul de ușor de a ridica, prin intermediul influenței contextuale, gradul de obiectivare a cuvîntului altuia, stîrnind reacțiile dialogice legate de obiectivare ; astfel, este foarte ușor de a transforma cel mai serios enunț într-unul comic. Cuvîntul altuia introdus în contextul unui discurs nu stabilește un contact mecanic cu contextul care îl încadrează, ci intră într-o combinație chimică (în plan semantic și expresiv) ; gradul influenței dialogice reciproce poate fi foarte mare. Iată de ce, cînd se studiază diferite forme de redare a discursului străin, nu pot fi separate procedeele modelării acestui discurs de procedeele încadrării lui contextuale (dialogice), ele sînt strîns legate între ele. Atît modelarea, cît și încadrarea discursului străin (contextul poate începe de foarte departe pregătirea introducerii acestui discurs) exprimă actul unic al atitudinii dialogice față de el, care determină întregul caracter al redării lui și toate modificările semantice și de accent ce se produc în cursul acestei redări.

După cum am spus, omul care vorbește și cuvîntul lui în vorbirea curentă servesc ca obiect al redării practic interesate, dar nu pentru reprezentare. Interesul practic determină, de asemenea, toate formele curente de redare a cuvîntului altuia și modificările lui, legate de aceste forme, de la nuanțele semantice și de accent pînă la denaturările exterioare și grosolane ale ansamblului verbal. Dar această orientare asupra redării interesate nu exclude și unele aspecte ale reprezentării. Fiindcă, pentru aprecierea curentă și pentru descifrarea sensului real al cuvintelor „străine", o însemnătate hotărîtoare poate să aibă cine anume vorbește și în ce împrejurări concrete. Înțelegerea și aprecierea curentă nu izolează cuvîntul de personalitatea pe deplin concretă a vorbitorului (ceea ce este posibil în sfera ideologică). Apoi, este foarte important întreg contextul situațional al discuției : cine era prezent, care era expresia, mimica vorbitorului, care erau nuanțele intonației. La redarea curentă a discursului străin, tot acest anturaj al cuvîntului și personalitatea locutorului pot fi reprezentate și chiar „jucate" (de la re-

producerea exactă la imitarea parodică și exagerarea gesturilor și a intonației). Această reprezentare este totuși supusă obiectivelor redării practic interesate și este determinată în întregime de aceste obiective. Firește, nu e nevoie să vorbim aici despre imaginea artistică a locutorului și a cuvîntului său, cu atît mai puțin despre imaginea limbajului. Totuși, în povestirile curente coerente despre omul care vorbește, se pot deja întrevedea procedeele artistice prozaice ale reprezentării bivocale și chiar bilingve a cuvîntului altuia.

În viața de toate zilele, aceste discuții despre oamenii care vorbesc și despre cuvîntul altuia nu ies din cadrul aspectelor superficiale ale cuvîntului, al ponderii lui situaționale, ca să spunem așa ; straturile semantice și expresive ale cuvîntului nu intră în joc. O cu totul altă semnificație capătă tema vorbitorului în cursul ideologic al conștiinței noastre, în procesul implicării ei în universul ideologic. Devenirea ideologică a omului — în această lumină — este un proces de asimilare selectivă a cuvintelor „străine".

Studierea disciplinelor filologice cunoaște două moduri școlărești principale de redare asimilatoare a discursului străin (a textului, a regulii, a modelului) : „pe de rost" și „prin cuvintele proprii". Acest ultim mod are, într-o proporție mică, un obiectiv stilistic care ține de proza literară : povestirea textului prin cuvinte proprii este, pînă într-un anumit punct, o povestire bivocală despre cuvîntul altuia, căci „cuvintele proprii" nu trebuie să dizolve complet specificul celor „străine" ; povestirea prin cuvinte proprii trebuie să aibă un caracter mixt, reproducînd în locurile necesare stilul și expresiile textului redat. Acest al doilea mod de redare școlărească a cuvîntului altuia „prin cuvinte proprii" include în sine o serie întreagă de variante ale redării asimilatoare a cuvîntului altuia în funcție de caracterul textului asimilat și al obiectivelor pedagogice privind înțelegerea și aprecierea lui.

Asimilarea cuvîntului „străin" capătă o semnificație profundă și importantă în procesul devenirii ideologice a

omului, în sens propriu. Cuvîntul altuia nu mai apare aici în calitate de informație, indicație, regulă, model etc., el tinde să definească bazele însești ale atitudinii noastre ideologice față de lume și ale conduitei noastre, el apare aici în calitate de *cuvînt autoritar* și de cuvînt intrinsec *convingător*.

Cu toate deosebirile profunde dintre aceste două categorii ale cuvîntului „străin", ele se pot contopi într-un singur cuvînt, care este în același timp și autoritar, și intrinsec convingător. Dar o asemenea contopire este rareori dată, de obicei procesul ideologic al devenirii se caracterizează tocmai printr-o divergență categorică între aceste categorii : cuvîntul autoritar (religios, politic, moral, cuvîntul tatălui, al adulților, al profesorilor etc.) nu este intrinsec convingător pentru conștiință, iar cuvîntul intrinsec convingător este lipsit de autoritate, nu este susținut de nici o autoritate, adesea nefiind socialmente recunoscut (de opinia publică, de știința oficială, de critică), ba chiar ilegitim. Conflictul și raporturile dialogice dintre aceste categorii ale discursului ideologic condiționează de obicei istoria conștiinței ideologice individuale.

Cuvîntul autoritar cere să fie recunoscut și asimilat de noi, el ni se impune, independent de gradul persuasiunii lui interioare în ceea ce ne privește ; noi îl găsim deja dinainte asociat cu autoritatea. Cuvîntul autoritar se află într-o zonă îndepărtată, organic legat cu trecutul ierarhic. Este, ca să zicem așa, cuvîntul strămoșilor. El este deja *recunoscut* în trecut. El este un cuvînt *preexistent*, care nu trebuie ales dintre alte cuvinte identice. El este dat (răsună) într-o sferă înaltă, nu în sfera contactului familiar. Limbajul lui este special (ca să zicem așa, hieratic). El poate deveni obiect de profanare. El se înrudește cu tabu, cu numele ce nu poate fi rostit în deșert.

Nu putem să analizăm aici diversele variante ale cuvîntului autoritar (de pildă, autoritatea dogmei religioase, autoritatea științifică recunoscută, a unei cărți la modă) și nici gradele autorității lui. Pentru ceea ce ne interesează sînt importante doar particularitățile formale ale

redării și reprezentării cuvîntului autoritar, comune tuturor variantelor și gradelor lui.

Legătura cuvîntului cu autoritatea — indiferent dacă o recunoaștem sau nu — îl evidențiază și îl izolează în mod specific ; el cere o *distanță* în raport cu sine (această distanță poate fi nuanțată pozitiv și negativ, atitudinea noastră poate fi pioasă sau ostilă). Cuvîntul autoritar poate organiza în jurul său mase de alte cuvinte (care îl interpretează, îl proslăvesc, îl aplică în felurite chipuri etc.), dar el nu se contopește cu ele (de pildă, prin intermediul comutărilor treptate), rămînînd absolut izolat, compact și inert : ca să spunem așa, el nu cere numai ghilimele, ci și o evidențiere monumentală, de pildă litere speciale [1]. E foarte greu a introduce în el schimbări semantice cu ajutorul contextului care îl încadrează : structura lui semantică este imuabilă și inertă, fiindcă, încheiat și monosemantic, sensul lui rămîne legat de literă, se pietrifică.

Cuvîntul autoritar cere din partea noastră recunoaștere absolută, nu o stăpînire, o asimilare liberă, cu propriile noastre cuvinte. De aceea el nu admite nici un fel de joc cu contextul care-l încadrează sau cu frontierele lui, nici un fel de comutări treptate și labile, de variații stilizante libere, creatoare. El intră în conștiința noastră verbală ca o masă compactă, indivizibilă ; el trebuie aprobat pe de-a-ntregul sau respins pe de-a-ntregul. El s-a contopit inseparabil cu autoritatea (putere politică, instituție, persoană), durează și cade odată cu ea. El nu poate fi divizat : nu poți accepta o parte, pe alta doar pe jumătate, iar pe cea de a treia să o respingi total. De aceea și distanța față de cuvîntul autoritar rămîne neschimbată pe întreaga lui durată : aici, jocul distanțelor — al contopirii și divergenței, al apropierii și îndepărtării — este imposibil.

---

[1] Adesea, cuvîntul autoritar este un cuvînt „străin" dintr-o limbă străină (cf., de pildă, textele religioase în limbi străine la majoritatea popoarelor).

Toate acestea determină atît specificul mijloacelor concrete de formare a cuvîntului autoritar pe parcursul redării lui, cît şi cel al mijloacelor încadrării lui prin context. Zona acestui context trebuie, de asemenea, să fie o zonă îndepărtată, aici contactul familiar fiind imposibil. Cel care percepe şi înţelege este un descendent îndepărtat ; nu încape nici o discuţie.

Aceasta defineşte şi rolul virtual al cuvîntului autoritar în creaţia artistică în proză. Cuvîntul autoritar nu poate fi reprezentat, ci numai redat. Inerţia lui, perfecţiunea semantică şi pietrificarea lui, izolarea exterioară afectată, faptul că respinge orice dezvoltare prin stilizare liberă, toate acestea exclud posibilitatea reprezentării artistice a cuvîntului autoritar. Rolul lui în roman este neînsemnat. El nu poate să fie esenţialmente bivocal şi să intre în construcţii hibride. Cînd îşi va pierde definitiv autoritatea, el va deveni, pur şi simplu, un obiect, *o relicvă,* un lucru. El intră în contextul artistic ca un corp străin, în jurul lui nu există joc, emoţii plurilingve, el nu este înconjurat de o viaţă dialogică agitată şi cu sonorităţi multiple ; în jurul lui contextul moare, cuvintele se usucă. Iată de ce, în roman, imaginea adevărului şi a vieţii oficial-autoritare (monarhice, clericale, birocratice, morale etc.) a fost întotdeauna nereuşită. E destul să amintim de încercările disperate ale lui Gogol şi Dostoevski. Tocmai de aceea, în roman, textul autoritar rămîne întotdeauna un citat mort, care cade din contextul artistic (de pildă, textele evanghelice din finalul romanului *Învierea* de Tolstoi [1].

Cuvintele autoritare pot întrupa diverse conţinuturi : autoritatea ca atare, autoritatea înaltă, tradiţionalismul, universalismul, oficialitatea etc. Ele pot avea zone diferite (o anumită distanţă faţă de zona de contact) şi raporturi diverse faţă de ascultătorul-receptor subînţeles (un

[1] La analiza concretă a cuvîntului autoritar în roman este necesar să se aibă în vedere că un cuvînt pur autoritar în altă epocă poate fi cuvînt intrinsec convingător ; aceasta priveşte mai cu seamă morala.

fond aperceptiv presupus de cuvînt, un anumit grad de reciprocitate etc.).

În istoria limbajului literar are loc un conflict cu ceea ce este oficial și cu ceea ce este îndepărtat de zona contactului, conflictul cu diversele aspecte și grade de autoritate. Astfel se realizează antrenarea cuvîntului în zona de contact și modificările semantice și expresive (intonaționale) legate de aceasta : slăbirea și diminuarea metaforismului, materializarea, concretizarea, coborîrea la nivelul obișnuitului etc. Toate acestea au fost studiate în planul psihologiei, iar nu din punctul de vedere al modelării verbale într-un posibil monolog interior al omului în devenire, monolog al unei vieți întregi. Aici luăm cunoștință de problema complexă a formelor acestui monolog (dialogizat).

Cu totul alte posibilități dezvăluie cuvîntul ideologic străin intrinsec convingător și recunoscut de noi. Lui îi aparține importanța definitorie în procesul devenirii ideologice a conștiinței individuale : pentru a trăi o viață ideologică de-sine-stătătoare, conștiința se trezește într-un univers de cuvinte străine, care o înconjoară, de care inițial nu se deosebește ; distincția între cuvîntul propriu și cuvîntul altuia, între gîndirea proprie și cea străină, are loc destul de tîrziu. Cînd începe activitatea gîndirii independente iscoditoare și selective, mai întîi se produce desprinderea cuvîntului intrinsec convingător de cuvîntul autoritar impus și de masa cuvintelor indiferente, care nu ne privesc.

Spre deosebire de cuvîntul autoritar exterior, cuvîntul intrinsec convingător, în procesul asimilării lui pozitive, se împletește strîns cu „cuvîntul nostru propriu“ [1]. În existența cotidiană a conștiinței noastre, cuvîntul intrinsec convingător este pe jumătate al nostru, pe jumătate al altuia. Productivitatea lui creatoare constă tocmai în faptul că el trezește gîndirea de-sine-stătătoare și un

[1] Cuvîntul nostru propriu se elaborează treptat și încet din cuvintele altuia recunoscute și asimilate și, la început, frontierele dintre ele aproape că nu se disting.

nou cuvînt de-sine-stătător, organizează din interior masele cuvintelor noastre, fără a rămîne într-o stare de izolare şi imobilitate. El nu este atît interpretat de noi, cît se dezvoltă liber mai departe, se adaptează unui nou material, unor noi împrejurări, se explică reciproc cu contexte noi. Mai mult, el intră în interacţiune intensă şi în conflict cu alte cuvinte intrinsec convingătoare. Devenirea noastră ideologică este tocmai un asemenea conflict încordat în interiorul nostru pentru supremaţia diverselor puncte de vedere verbal-ideologice, moduri de abordare, orientări, aprecieri. Structura semantică a cuvîntului intrinsec cinvingător nu este *încheiată, ci deschisă,* el fiind capabil să dezvăluie, în fiecare nou context dialogic, noi şi noi *posibilităţi semantice.*

Cuvîntul intrinsec convingător este un cuvînt contemporan, un cuvînt născut în zona de contact cu contemporaneitatea în plină desfăşurare, neterminată, sau devenit contemporan ; el se adresează unui contemporan şi unui urmaş ca unui contemporan ; pentru el este constitutivă concepţia specială : ascultător — cititor — înţelegător. Fiecare cuvînt implică o anumită concepţie a ascultătorului, a fondului lui aperceptiv, un grad de reacţie, o anumită distanţă. Toate acestea sînt foarte importante pentru înţelegerea vieţii istorice a cuvîntului. Ignorarea aspectelor şi nuanţelor duce la materializarea cuvîntului (la extincţia caracterului său dialogic natural).

Toate acestea determină mijloacele de modelare a cuvîntului intrinsec convingător în cursul redării lui şi mijloacele încadrării lui prin context. Iar mijloacele respective fac loc interacţiunii maximale a cuvîntului altuia cu contextul, influenţei lor dialogizante reciproce, dezvoltării libere, creatoare a cuvîntului străin", gradării comutărilor, jocului frontierelor, distanţei pregătirii de către context a introducerii cuvîntului „străin" („tema" lui poate să răsune în context cu mult înainte de apariţia cuvîntului însuşi) şi altor particularităţi, care exprimă aceeaşi esenţă a cuvîntului intrinsec convingător : caracterul semantic deschis, pentru noi, capacitatea de a avea şi în continuare o viaţă creatoare în contextul conştiinţei noas-

tre ideologice, caracterul deschis, inepuizabil al relației noastre dialogice cu el. Noi încă n-am aflat de la el tot ceea ce ne poate spune, îl introducem în contexte noi, îl aplicăm la un nou material, îl punem într-o situație nouă pentru a obține de la el răspunsuri noi, noi fațete ale sensului lui și noi cuvinte *proprii*, ale noastre (deoarece cuvîntul productiv al altuia zămislește în mod dialogic cuvîntul nostru nou, de răspuns).

Mijloacele de elaborare și încadrare a cuvîntului interior convingător pot fi într-atît de elastice și dinamice, încît el poate fi, literalmente, *omniprezent* în context, implicîndu-și pretutindeni tonurile sale specifice, ieșind din cînd în cînd la iveală și materializîndu-se pe de-a-ntregul în cuvînt „străin" izolat, scos în relief (cf. zonele eroilor). Asemena variațiuni pe tema cuvîntului altuia sînt foarte răspîndite în toate domeniile creației ideologice, chiar în domeniul special al științelor. Așa este orice expunere creatoare, făcută cu talent, a unor opinii străine importante : ea permite întotdeauna variațiuni stilistice libere ale cuvîntului altuia, expune ideea altuia chiar în stilul ei, aplicîndu-l la un nou material, la un alt mod de a pune problema, ea experimentează și obține răspunsuri în limbajul discursului străin.

În alte cazuri, mai puțin evidente, observăm fenomene analoge. Aici intră mai întîi toate cazurile de influență puternică a cuvîntului altuia asupra unui autor dat. Descoperirea influențelor se reduce tocmai la revelarea acestei existențe semiascunse a cuvîntului altuia în noul context al autorului respectiv. Cînd influența este profundă și productivă, nu poate fi vorba de imitare exterioară, de simplă reproducere, ci de dezvoltarea, în continuare creatoare, a cuvîntului „străin" (mai exact — pe jumătate „străin") într-un context nou, în condiții noi.

În toate aceste cazuri este vorba nu numai de formele de redare a cuvîntului „străin", în aceste forme sînt prezenți totdeauna și germenii reprezentării lui artistice. La o cît de mică schimbare a obiectului, cuvîntul intrinsec

convingător devine uşor obiectul unei reprezentări artistice. Figura locutorului se contopeşte esenţial şi organic cu unele variante ale cuvîntului intrinsec convingător : cuvîntul etic (figura omului drept), filosofic (figura înţeleptului), social-politic (figura conducătorului). Dezvoltînd şi experimentînd prin stilizare creatoare cuvîntul „străin", încercăm să ghicim şi să ne închipuim cum se va comporta un om autoritar în împrejurări date şi cum va pune el în lumină aceste împrejurări prin cuvîntul său. În această descifrare experimentală, figura vorbitorului şi cuvîntul său devin obiectul imaginaţiei artistice creatoare [1].

Această obiectivare care pune la încercare cuvîntul intrinsec convingător şi figura vorbitorului capătă o importanţă deosebit de mare atunci cînd se declanşează conflictul cu ele, cînd prin această obiectivare se încearcă eliberarea de sub influenţa lor sau chiar demascarea lor. Însemnătatea acestui proces al conflictului cu cuvîntul străin şi cu influenţa lui în istoria devenirii ideologice a conştiinţei individuale este uriaşă. Cuvîntul propriu şi vocea proprie, născute din cuvîntul străin ori stimulate dialogic de el, mai devreme sau mai tîrziu încep să se elibereze de sub puterea acestuia. Procesul se complică şi prin faptul că diverse voci „străine" intră în luptă pentru influenţă în conştiinţa individului (aşa cum se luptă şi în realitatea socială înconjurătoare). Toate acestea creează un teren favorabil pentru obiectivarea, prin punerea la încercare, a cuvîntului celorlalţi. Discuţia cu asemenea cuvînt intrinsec convingător demascat continuă, dar capătă alt caracter : el este iscodit şi pus într-o situaţie nouă, pentru a-i dezvălui părţile slabe, pentru a-i sonda limitele şi a-i simţi obiectualitatea. Iată de ce o astfel de stilizare devine deseori parodică, dar nu grosolan parodică, întrucît cuvîntul „străin", cîndva intrinsec convin-

[1] Socrate, la Platon, apare ca o astfel de figură artistică, a înţeleptului şi dascălului, supusă încercării prin dialog.

gător, opune rezistență și adesea începe să sune fără nici un fel de accent parodic. Pe acest teren se nasc profundele reprezentări romanești bivocale și bilingve, care obiectivează conflictul cu cuvîntul „străin" intrinsec convingător, posedat cîndva de autor (așa sînt, de pildă, Oneghin la Pușkin, Peciorin la Lermontov). La baza „romanului încercării" stă adesea procesul subiectiv al conflictului cu cuvîntul „străin" intrinsec convingător și al eliberării de sub influența lui prin intermediul obiectivării. „Romanul de ucenicie" poate de asemenea ilustra ideile expuse de noi, dar aci procesul alegerii devenirii ideologice se desfășoară ca temă a romanului, în vreme ce în „romanul încercării", procesul subiectiv al autorului însuși rămîne în afara operei.

În această privință, creația lui Dostoevski ocupă un loc excepțional, aparte. Interacțiunea acută și încordată cu cuvîntul „străin" este dată în romanele lui în două feluri. În primul rînd, în discursul personajelor este dat conflictul profund și deschis cu cuvîntul celorlalți în planul vieții („cuvîntul celorlalți despre mine"), în planul etic (opinia altora, recunoașterea sau nerecunoașterea de către ceilalți) și, în sfîrșit, în plan ideologic (concepțiile eroilor ca dialog imperfect și imperfectibil). Enunțurile eroilor lui Dostoevski constituie arena unei lupte încrîncenate cu cuvîntul altuia în toate sferele vieții și creației ideologice. De aceea aceste enunțuri pot servi ca modele excelente pentru cele mai diverse forme de redare și de încadrare a cuvîntului „străin". În al doilea rînd, operele (romanele) lui Dostoevski în ansamblul lor, ca enunțuri ale autorului lor, sînt de asemenea dialoguri la fel de încrîncenate, imperfecte, între personaje (ca puncte de vedere întrupate) și între autorul însuși și personajele sale ; cuvîntul eroului nu este pe de-a-ntregul depășit, rămîne liber și deschis (ca și cuvîntul autorului însuși). Încercările la care sînt supuse personajele și cuvintele lor, încheiate în ceea ce privește subiectul, în sine rămîn, în ro-

manele lui Dostoevski, neîncheiate şi nerezolvate în interiorul lor [1].

În sfera cuvîntului şi a gîndirii etice şi juridice, însemnătatea uriaşă a temei locutorului este evidentă. Aici, vorbitorul şi cuvîntul lui constituie principalul obiect al gîndirii şi al discursului. Cele mai importante categorii ale judecăţii şi aprecierii etice şi juridice se referă la vorbitor ca atare : conştiinţa („glasul conştiinţei", „cuvîntul interior"), căinţa (recunoaşterea liberă a omului însuşi), adevărul, minciuna, responsabilitatea, capacitatea de a acţiona, dreptul de vot etc. Cuvîntul autonom, responsabil şi eficient, constituie indiciul esenţial al omului etic, juridic şi politic. Apelurile la acest cuvînt, provocarea lui, interpretarea şi aprecierea lui, stabilirea limitelor şi formelor eficienţei lui (drepturile civile şi politice), confruntarea unor voinţe şi cuvinte diverse etc., toate aceste acte au o importanţă covîrşitoare în sfera etică şi juridică. E suficient să ne referim, în sfera specială a jurisprudenţei, la rolul elaborării, analizei şi interpretării depoziţiilor, declaraţiilor, convenţiilor, documentelor şi altor aspecte ale enunţului străin, în sfîrşit, la rolul interpretării legilor.

Toate acestea cer să fie studiate. A fost elaborată tehnica juridică (şi etică) a atitudinii faţă de cuvîntul „străin", de stabilire a autenticităţii lui, a gradului de exactitate etc. (de pildă, tehnica muncii de notariat etc.). Dar probleme legate de mijloacele de elaborare compoziţională, stilistică, semantică etc. nu s-au pus.

Problema *mărturiei,* într-un caz de anchetă penală (a mijloacelor de constrîngere şi provocare), a fost tratată numai în plan juridic, etic şi psihologic. Un material remarcabil pentru punerea acestei probleme în planul filo-

[1] Vezi cartea noastră : *Problemî tvorcestva Dostoevskogo (Probleme ale creaţiei lui Dostoevski),* Leningrad, „Priboi", 1929 (în ed. a II-a şi a III-a — *Probleme ale poeticii lui Dostoevski,* Moscova, „Sovetski pisatel'", 1963 ; Moscova, „Hudojestvennaia literatura", 1972). În carte sînt prezentate analizele stilistice ale enunţurilor personajelor, care relevă diversele forme de redare şi de încadrare contextuală.

sofiei limbajului (a cuvîntului) ni-l oferă Dostoevski (problema gîndirii autentice, a dorinței autentice, a motivului adevărat — de pildă la Ivan Karamazov — și a revelării lor verbale ; rolul celuilalt, problema anchetei penale etc.).

Locutorul și cuvîntul său ca obiect al gîndirii și discursului sînt tratați, în sfera eticii și a dreptului, doar în funcție de interesul special al acestor sfere. Acestor interese și obiective speciale le sînt subordonate toate procedeele de redare, elaborare și încadrare ale cuvîntului „străin". Elementele reprezentării artistice ale cuvîntului altuia sînt posibile însă și aici, mai ales în sfera eticii : de pildă, reprezentarea conflictului dintre vocea conștiinței și celelalte voci ale omului, dialogul interior al pocăinței etc. Elemente ale romanului în proză pot avea un rol foarte important în tratatele de etică și mai cu seamă în confesiuni : de pildă, la Epictet, Marc Aureliu, Augustin, Petrarca, întîlnim germenii „romanului încercării" și ai „romanului de ucenicie".

Importanța temei noastre este și mai mare în sfera gîndirii religioase și a cuvîntului religios (mitologic, mistic, magic). Obiectul principal al acestui cuvînt este o făptură care vorbește : o divinitate, un demon, un profet, un proroc. În general, gîndirea mitologică nu cunoaște lucruri neînsufletite și necuvîntătoare. Ghicirea voinței divinității sau a demonului (benefic sau malefic), interpretarea semnelor de mînie sau bunăvoință, a semnelor prevestitoare, a indicațiilor, în sfîrșit, redarea și interpretarea cuvintelor directe ale divinității (revelația), ale proorocilor, ale sfinților, ale profeților, în general redarea și interpretarea cuvîntului sacru (spre deosebire de cel profan), toate acestea sînt actele cele mai importante ale gîndirii religioase și ale cuvîntului religios. Toate sistemele religioase, chiar cele primitive, dispun de un uriaș aparat metodologic special pentru redarea și interpretarea diverselor aspecte ale cuvîntului divin (hermeneutica).

Puțin altfel stau lucrurile în gîndirea științifică. Aici, greutatea specifică a temei cuvîntului este, relativ, mică. Științele matematice și naturale nu cunosc defel cuvîntul ca obiect de orientare. În procesul muncii știin-

ţifice există situaţii cînd ai de a face cu cuvîntul „străin“ (lucrările predecesorilor, judecăţile criticilor, opinia generală etc.) sau cu diverse forme de redare şi interpretare a cuvîntului „străin“ (conflictul cu un cuvînt autoritar, înlăturarea influenţelor, polemica, referinţe şi citate etc.), dar toate acestea rămîn în procesul muncii şi nu se referă la conţinutul obiectual al ştiinţei, în ansamblul căreia vorbitorul şi cuvîntul său, firește, nu intră. Întregul aparat metodologic al ştiinţelor matematice şi naturale este orientat spre însuşirea *obiectului material, mut,* care nu se relevă în cuvînt, *care nu comunică nimic despre sine.* Aici, cunoaşterea nu este legată de obţinerea şi interpretarea cuvintelor sau a semnelor obiectului cognoscibil.

În ştiinţele umaniste, spre deosebire de ştiinţele naturale şi matematice, apare problema specifică a reconstituirii, redării şi interpretării cuvintelor „străine“ (de pildă, problema izvoarelor în metodologia disciplinelor istorice). În disciplinele filologice, locutorul şi cuvîntul său constituie obiectul principal al cunoaşterii.

Filologia are scopuri specifice şi moduri proprii de abordare a obiectului său — locutorul şi cuvîntul său — care determină toate formele de redare şi reprezentare a cuvîntului „străin“ (de pildă, cuvîntul ca obiect al istoriei limbii). Însă în cadrul ştiinţelor umaniste (şi în cadrul filologiei, în sens restrîns) sînt posibile două moduri de abordare a cuvîntului străin ca obiect al cunoaşterii.

Cuvîntul poate fi perceput întru totul obiectiv (în esenţă, ca un lucru). Aşa se întîmplă în majoritatea disciplinelor lingvistice. Într-un astfel de cuvînt obiectivat, sensul este de asemenea materializat : el nu poate beneficia de o abordare dialogică, imanentă oricărei înţelegeri profunde şi actuale. De aceea, înţelegerea este aici abstractă : ea se îndepărtează total de semnificaţia ideologică vie a cuvîntului : de autenticitatea sau de falsitatea lui, de importanţa sau de insignifianţa lui, de frumuseţea sau de urîţenia lui. Cunoaşterea unui asemenea cuvînt obiectiv, materializat, este lipsită de orice penetraţie dia-

logică în sens cognoscibil, cu un asemenea cuvînt nu se poate discuta.

Cu toate acestea, penetrația dialogică este obligatorie în filologie (fără ea orice înțelegere este imposibilă) : ea relevă în cuvînt noi elemente (semantice, în sens larg), care apoi, fiind relevate pe cale dialogică, se materializează. Orice progres al științei despre cuvînt este precedat de „stadiul genial" al acesteia — *atitudinea acut dialogică față de cuvînt*, care descoperă în el laturi noi.

Este necesară tocmai o asemenea abordare, mai concretă, care să nu se abată de la semnificația ideologică actuală a cuvîntului și care să îmbine obiectivitatea înțelegerii cu vivacitatea și cu profunzimea sa dialogică. În domeniul poeticii, al istoriei literaturii (în general, al istoriei ideologiilor), precum și, într-o măsură însemnată, al filosofiei cuvîntului, o altă abordare este imposibilă : în aceste domenii, pozitivismul cel mai sec și mai plat nu poate să trateze cuvîntul cu dispreț, în mod neutru, ca pe un lucru, și este nevoit să vorbească nu numai despre cuvînt, dar și cu cuvîntul, pentru a-i pătrunde sensul ideologic, accesibil numai înțelegerii dialogice, care include atît aprecierea, cît și răspunsul. Formele de redare și interpretare care realizează această înțelegere dialogică a cuvîntului, cînd această înțelegere este profundă și vie, pot într-o măsură apreciabilă să se apropie de reprezentarea literară bivocală a cuvîntului celorlalți. E necesar să notăm că și romanul include întotdeauna în sine elementul cunoașterii cuvîntului „străin" reprezentat de el.

În sfîrșit, cîteva cuvinte despre importanța temei noastre pentru genurile retorice. Fără îndoială, locutorul și cuvîntul său constituie unul dintre obiectele cele mai importante ale discursului retoric (aici, toate celelalte teme sînt, de asemenea, inevitabil însoțite de tema cuvîntului). Discursul retoric, de pildă în retorica judiciară, acuză sau apără vorbitorul responsabil, sprijinindu-se în același timp pe cuvintele lui, interpretîndu-le, polemizînd cu ele, reconstituind creator cuvîntul posibil al celui inculpat sau al celui apărat (asemenea creare liberă a unor cuvinte nerostite, uneori a unor discursuri întregi — „cum

ar fi putut vorbi" sau „cum ar fi spus" acuzatul — este unul dintre cele mai răspîndite procedee ale retoricii antice), străduindu-se să anticipeze obiecțiile posibile, redînd și confruntînd cuvintele martorilor etc. În retorica politică, discursul susține, de pildă, o candidatură, înfățișează personalitatea candidatului, expune și apără punctul lui de vedere, promisiunile lui verbale sau, în caz contrar, protestează împotriva vreunui decret, vreunei legi, vreunui ordin, vreunei declarații, vreunei cuvîntări, adică împotriva unor enunțuri verbale asupra cărora ei este orientat dialogic.

Discursul publicistic are și el de a face cu cuvîntul și cu omul, ca purtător al cuvîntului : el critică un enunț, un articol, un punct de vedere, polemizează, demască, ridiculizează etc. Dacă el analizează o faptă, atunci îi dezvăluie motivațiile verbale, punctul de vedere care stă la baza ei, pe care-l formulează verbal cu accentul corespunzător — ironic, indignat etc. Aceasta nu înseamnă, desigur, că retorica, dincolo de discurs, uită problema, fapta, realitatea extraverbală. Dar are de a face cu omul social, al cărui fiecare act esențial este interpretat ideologic prin cuvînt sau e direct întrupat în el.

În retorică, importanța cuvîntului celorlalți ca obiect este atît de mare, încît adesea cuvîntul încearcă să disimuleze și să substituie realitatea ; însă odată cu aceasta cuvîntul însuși își pierde amploarea și profunzimea. Deseori retorica se limitează la victorii pur verbale asupra cuvîntului ; în acest caz ea degenerează într-un joc verbal formalist. Dar, repetăm, ruperea cuvîntului de realitate este dăunătoare cuvîntului însuși : el se ofilește, își pierde profunzimea semantică și mobilitatea, capacitatea de a-și lărgi și reînnoi sensul în contexte noi, vii și, în esență, piere, deoarece cuvîntul semnificativ trăiește în afara lui, adică prin orientarea sa spre exterior. Însă o concentrare exclusivă asupra cuvîntului „străin" ca obiect nu presupune în sine o asemenea rupere a cuvîntului de realitate.

Genurile retorice cunosc cele mai diverse forme de redare a discursului străin și, în majoritatea cazurilor,

forme net dialogizate. Retorica folosește din plin reaccentuările puternice ale cuvintelor redate (adesea pînă la completa lor denaturare) prin intermediul încadrării corespunzătoare în context. Genurile retorice constituie un material foarte generos pentru studierea diverselor forme de redare a cuvintelor „străine", a diverselor procedee de formare și încadrare a lor. Pe terenul retoricii este de asemenea posibilă reprezentarea artistică în proză a vorbitorului și a cuvîntului său, dar bivocalitatea retorică a unor astfel de reprezentări se dovedește rareori profundă: ea nu pătrunde cu rădăcinile sale în caracterul dialogic al limbajului în devenire, ea nu este edificată pe plurilingvismul substanțial, ci pe discordanțe; în majoritatea cazurilor ea este abstractă și supusă unei delimitări și diviziuni logico-formale complete a vocilor. De aceea trebuie să vorbim de o bivocalitate retorică specială, deosebită de bivocalitatea autentică a prozei literare sau, altfel spus, de redarea retorică bivocală a cuvîntului celorlalți (chiar dacă nu e lipsită de elemente artistice), deosebită de *reprezentarea* bivocală în roman avînd ca obiectiv *imaginea limbajului.*

Aceasta este semnificația temei locutorului și a cuvîntului său în toate domeniile existenței curente și ale viețiі verbal-ideologice. Pe temeiul celor spuse, se poate afirma că aproape în structura fiecărui enunț al omului social — de la replica scurtă a dialogului obișnuit la marile opere verbal-ideologice (literare, științifice ș.a.) — există, sub o formă deschisă sau ascunsă, o parte importantă de cuvinte „străine", redate printr-un procedeu sau altul. Aproape pe teritoriul fiecărui enunț are loc o interacțiune încordată, o luptă între cuvîntul propriu și cel „străin", un proces de delimitare sau de punere în lumină dialogică reciprocă. Enunțul este, astfel, un organism mult mai complex și dinamic decît pare atunci cînd se ia în considerație numai orientarea lui obiectuală și expresivitatea univocală directă.

Faptul că unul dintre principalele obiecte ale vorbirii umane este cuvîntul nu a fost pînă acum luat în seamă îndeajuns și nici apreciat în întreaga lui semnificație

principială. Nu a existat o cuprindere filosofică largă a tuturor fenomenelor care țin de această problemă. Nu a fost înțeleasă specificitatea acestui obiect al discursului, care cere redarea și reproducerea cuvîntului „străin" : despre aceasta nu se poate vorbi decît cu ajutorul lui însuși, e drept, introducînd în el propriile noastre intenții și punîndu-l în lumină într-un mod propriu prin context. A vorbi despre cuvînt ca despre oricare alt obiect, adică din punct de vedere tematic, fără o redare dialogică, nu se poate decît atunci cînd acest cuvînt este pur obiectivat, materializat ; așa se poate vorbi, de pildă, despre cuvînt în gramatică, unde ne interesează doar învelișul inert, material, al cuvîntului.

Multiplele forme de redare dialogică a cuvîntului celorlalți, elaborate în viața de toate zilele și în comunicarea ideologică extraliterară, sînt folosite în roman în două feluri. În primul rînd, toate aceste forme sînt prezentate și reproduse în enunțurile — familiare și ideologice — ale personajelor romanului, precum și în genurile intercalate, cum sînt jurnalele intime, confesiunile, articolele publicistice etc. În al doilea rînd, toate formele redării dialogice a discursului celorlalți pot fi direct subordonate sarcinilor reprezentării artistice a vorbitorului și a cuvîntului lui, avînd ca obiect imaginea limbajului, supunîndu-se totodată unei noi reelaborări artistice.

În ce constă, așadar, deosebirea principală dintre aceste forme extraliterare de redare a cuvîntului „străin" și reprezentarea lui artistică în roman ?

Toate aceste forme converg spre enunțul unui individ, chiar și acolo unde ele se apropie cel mai mult de reprezentarea artistică, precum în unele genuri retorice bivocale (stilizări parodice). Acestea sînt practic redări interesate ale unor enunțuri străine izolate, care se ridică în cel mai bun caz la generalizarea enunțurilor într-o manieră verbală străină, ca fiind socialmente tipică sau caracteristică. Concentrate asupra redării enunțurilor (chiar și asupra redării libere și creatoare), aceste forme nu tind să vadă și să fixeze enunțurilor imaginea unui limbaj

social care se realizează în ele, dar care nu se epuizează prin ele ; este vorba de *imaginea,* nu de empirismul pozitiv al acestui limbaj. Într-un roman autentic, în fiecare enunț se simte stihia limbajelor sociale cu logica și necesitatea lor intrinsecă. Imaginea relevă aici nu numai realitatea, ci și posibilitățile limbajului dat, ca să zicem așa, limitele lui ideale și sensul lui unitar total, adevărul lui și limitarea lui.

Iată de ce bivocalitatea în roman, spre deosebire de formele retorice etc., tinde totdeauna spre bilingvism, ca spre limita sa. Prin urmare, bivocalitatea nu poate fi desfășurată nici în cadrul contradicțiilor logice, nici în cadrul antitezelor pur dramatice. Prin aceasta se definește caracteristica dialogurilor românești, ce tind spre limita incomprehensiunii reciproce a indivizilor *care vorbesc limbi diferite.*

Este necesar să subliniem încă o dată că prin limbaj social nu înțelegem totalitatea indiciilor lingvistice care determină evidențierea și izolarea dialectologică a limbajului, ci ansamblul concret și viu al indiciilor izolării lui sociale, izolare care se poate realiza și în cadrul unui limbaj unic din punct de vedere lingvistic, fiind determinată de mutații semantice și selecții lexicologice. Avem de a face cu o perspectivă sociolingvistică concretă, care se izolează în cadrul unui limbaj abstract-unic. Deseori, această perspectivă lingvistică nu se supune unei definiții lingvistice stricte, dar ea conține posibilitățile unei ulterioare izolări dialectologice : este un dialect potențial, embrionul lui încă neformat. Limbajul, în cursul existenței lui istorice, în devenirea lui plurilingvă este plin de asemenea dialecte potențiale ; ele se intersectează variat între ele, nu se dezvoltă suficient și mor, dar unele se dezvoltă devenind limbaje autentice. Repetăm : limbajul este istorește real ca devenire plurilingvă, care mișună de limbaje viitoare și trecute, de aristocrați lingvistici afectați, pe cale de dispariție, de parveniți lingvistici, de nenumărați pretendenți la rangul de limbaj, mai mult sau mai puțin norocoși, cu un orizont social de anvergură mai

mare sau mai mică, cu diverse sfere ideologice de aplicare.

Imaginea unui asemenea limbaj în roman este imaginea unui orizont social, a unui ideologem social îngemănat cu discursul său, cu limbajul său. De aceea, o astfel de imagine nu poate fi deloc formalistă, iar jocul artistic cu asemenea limbaje nu poate fi un joc formalist. Particularităţile formale ale limbajelor, manierelor şi stilurilor în roman sînt simboluri ale orizonturilor sociale. Aici particularităţile lingvistice exterioare se folosesc adesea ca indicii auxiliare ale diferenţierii sociolingvistice, uneori chiar sub formă de comentarii directe ale autorului la discursul personajelor. Turgheniev, de pildă, în *Părinţi şi copii* dă uneori asemenea indicaţii despre specificul întrebuinţării cuvintelor sau al pronunţiei personajelor sale (foarte caracteristice din punct de vedere social-istoric).

Astfel, pronunţarea diferită a cuvîntului *prinţipî* (principii) constituie, în acest roman, trăsătura care diferenţiază diversele lumi cultural-istorice şi sociale : lumea culturii moşiereşti, din anii 1820—1830, educată în spiritul literaturii franceze, străină de latină şi ştiinţa germană, şi lumea intelectualilor raznocinţi din anii 1850, unde tonul era dat de seminarişti şi medici, educaţi în spiritul latinei şi al ştiinţei germane. Pronunţarea dură, latino-germană a cuvîntului *prinţipî* a învins în limba rusă. Dar şi felul Kukşinei de a întrebuinţa cuvintele, care spunea „domn“ în loc de „om“, s-a împămîntenit în genurile inferioare şi mijlocii ale limbajului literar.

Asemenea observaţii exterioare şi directe asupra particularităţilor limbajelor personajelor sînt caracteristice genului romanesc, dar, bineînţeles, nu cu ele se construieşte imaginea limbajului în roman. Aceste observaţii sînt pur obiectuale : aici, discursul autorului nu atinge decît exteriorul limbajului, caracterizat ca un lucru, aici nu există dialogism interior caracteristic imaginii limbajului. Adevărata imagine a limbajului are întotdeauna contururi bivocale şi bilingve dialogice (de pildă, zonele eroilor despre care am vorbit în capitolul precedent).

Rolul contextului care încadrează discursul reprezentat are o importanță de prim ordin pentru crearea imaginii limbajului. Contextul de încadrare cizelează, asemenea dălții sculptorului, contururile discursului străin, cioplind imaginea limbajului din empirismul brut al vieții verbale ; el contopește și îmbină aspirația interioară a limbajului reprezentat cu definițiile lui obiectuale exterioare. Discursul autorului, care reprezintă și încadrează discursul celorlalți, îi creează acestuia o perspectivă, distribuie umbrele și lumina, creează situația și toate condițiile pentru rezonanța lui, în sfîrșit, pătrunde în el din interior, introduce în el accentele și expresiile sale, îi creează un fond dialogic.

Datorită acestei capacități a unui limbaj care reprezintă un alt limbaj de a rezona simultan în afara și în interiorul lui, de a vorbi despre el și în același timp ca el și cu el, și, pe de altă parte, datorită capacității limbajului reprezentat de a servi concomitent drept obiect al reprezentării și de a vorbi el însuși, pot fi create imaginile specific românești ale limbajelor. Iată de ce, pentru contextul de încadrare al autorului, limbajul reprezentat poate cel mai puțin să fie un lucru, un obiect mut și docil al discursului, ce rămîne în afară, ca orice alt obiect al acestuia.

Toate procedeele creării imaginii limbajului în roman pot fi incluse în trei categorii principale : 1. hibridizarea, 2. corelația dialogică a limbajelor și 3. dialogurile pure.

Aceste trei categorii de procedee nu pot fi divizate decît teoretic, căci ele se împletesc strîns în țesătura artistică unitară a imaginii.

Ce este hibridizarea ? Este amestecul a două limbaje sociale în cadrul aceluiași enunț, este întîlnirea pe arena acestui enunț a două conștiințe lingvistice, separate de epocă sau de diferențierea socială (sau și de una și de alta).

În roman, acest amestec a două limbaje în cadrul aceluiași enunț este un procedeu artistic intenționat (mai exact, un sistem de procedee). Dar hibridizarea neinten-

ţionată este una dintre modalităţile principale ale existenţei istorice şi ale devenirii limbajelor. Se poate afirma deschis că limba şi limbajele în principal se modifică istoriceşte prin intermediul hibridizării, al amestecului diverselor „limbi" care coexistă în limitele unui dialect, ale unei limbi naţionale, ale unei ramuri, ale unui grup de ramuri sau grupuri diferite, atît în trecutul istoric, cît şi în cel paleontologic al limbilor, iar enunţul serveşte întotdeauna drept recipient pentru amestec [1].

Imaginea artistică a limbajului, prin esenţa sa, trebuie să fie un hibrid lingvistic (intenţionat) : aici există în mod obligatoriu două conştiinţe lingvistice — cea reprezentată şi cea care reprezintă, aparţinînd altui sistem lingvistic. Căci dacă n-am avea de a face cu existenţa celei de a doua conştiinţe care reprezintă, a celei de a doua voinţe lingvistice care reprezintă, atunci ar fi vorba nu de o *imagine* a limbajului, ci pur şi simplu de un *model* al unui limbaj „străin", autentic sau fals.

Imaginea limbajului, ca hibrid intenţionat, este în primul rînd un hibrid conştient (spre deosebire de hibridul lingvistic istoric, organic şi obscur) ; aceasta este înţelegerea unui limbaj de către un altul, punerea lui în lumină de către o altă conştiinţă lingvistică. Imaginea unui limbaj se poate construi numai din punctul de vedere al altui limbaj, luat ca normă.

Pe de altă parte, într-un hibrid intenţionat şi conştient nu se amestecă două conştiinţe lingvistice impersonale (corelativele a două limbaje), ci două conştiinţe lingvistice *individualizate* (corelativele a două enunţuri, nu numai a două limbaje) şi două voinţe lingvistice individuale : conştiinţa şi voinţa individuală a autorului care reprezintă atît conştiinţa, cît şi voinţa lingvistică individualizată a personajului reprezentat. Căci în acest limbaj reprezentat se construiesc enunţuri concrete, unice, în consecinţă, conştiinţa lingvistică reprezentată trebuie în mod obligato-

[1] Aceşti hibrizi istorici inconştienţi, ca hibrizi, sînt bilingvi, dar, desigur, monovocali. Sistemului limbajului literar îi e caracteristică hibridizarea semiorganică, semiintenţionată.

riu să fie întrupată în anumiți „autori“ [1], care vorbesc limbajul dat, care construiesc în această limbă enunțuri și, deci, introduc în potența limbajului voința lor lingvistică actualizatoare. Astfel, la realizarea hibridului artistic intenționat și conștient participă două conștiințe, două voințe, două *voci* și, în consecință, două *accente*.

Dar, relevînd aspectul individual al hibridului intenționat, este necesar să subliniem încă o dată cu toată forța că în hibridul literar romanesc, care construiește *imaginea limbajului*, aspectul individual, necesar pentru actualizarea limbajului și pentru subordonarea lui ansamblului artistic al romanului (destinele limbajelor se împletesc aici cu destinele individuale ale vorbitorilor), este indisolubil legat cu cel social-lingvistic, adică hibridul romanesc este nu numai bivocal și biaccentuat (ca în retorică), dar și bilingv ; el include nu numai (și chiar nu atît) două conștiințe individuale, două voci, două accente, ci două conștiințe sociolingvistice, două epoci care, e drept, nu s-au amestecat aici inconștient (ca într-un hibrid organic), ci s-au întîlnit conștient și se combat pe teritoriul enunțului.

În hibridul romanesc intenționat este vorba nu numai și nu atît de amestecul formelor lingvistice, al indiciilor a două limbaje și stiluri, ci, în primul rînd, de ciocnirea punctelor de vedere asupra lumii existente în aceste forme. De aceea hibridul literar intenționat nu este un hibrid *semantic* abstract, logic (ca în retorică), ci un hibrid *semantic social, concret*.

Desigur, în hibridul organic nu sînt amestecate numai două limbaje, dar și două concepții sociolingvistice (de asemenea organice), dar aici este vorba de un amestec compact și întunecat, nu de o comparare, de o opoziție conștientă. Este necesar însă să notăm că tocmai acest amestec compact și întunecat al concepțiilor lingvistice despre lume este istoricește profund productiv în hibrizii

[1] Chiar dacă acești „autori“ apar ca impersonali, ca tipi, cum se întîmplă în stilizările limbajelor genurilor și ale opiniei generale.

organici : el este plin de concepţii noi, de noi „forme interioare" ale conştiinţei verbale a lumii.

Hibridul semantic intenţionat este în mod inevitabil intrinsec dialogic (spre deosebire de hibridul organic). Aici, cele două puncte de vedere nu se amestecă, ci se juxtapun dialogic. Această dialogizare intrinsecă a hibridului romanesc, ca dialog al punctelor de vedere sociolingvistice, nu poate fi, desigur, desfăşurată într-un dialog individual-semantic perfect şi precis : ei îi este propriu un anumit caracter organic stihinic şi desperat.

În sfîrşit, hibridul intenţionat bivocal şi lăuntric dialogizat posedă o structură sintactică cu totul specifică : în el, în cadrul aceluiaşi enunţ, sînt contopite două enunţuri potenţiale, ca două replici ale unui posibil dialog. E drept, aceste replici potenţiale nu pot niciodată să se actualizeze total, să se constituie în enunţuri finite, dar formele lor insuficient dezvoltate se pot distinge clar în structura sintactică a hibridului bivocal. Aici, evident, nu este vorba de amestecul unor forme sintactice eterogene, proprii unor sisteme lingvistice diverse (cum se poate întîmpla în hibridele organice), ci de contopirea a două enunţuri într-unul singur. © astfel de contopire este posibilă şi în hibrizii retorici monolingvi (aici, din punct de vedere sintactic, această contopire este mai precisă). Hibridul romanesc însă se caracterizează prin contopirea, într-un singur enunţ, a două enunţuri socialmente diferite. Structura sintactică a hibrizilor intenţionali este deformată de două voinţe lingvistice individuale.

Rezumînd caracteristica hibridului romanesc, putem spune că : spre deosebire de amestecul întunecat al limbajelor în enunţuri vii într-o limbă care evoluează din punct de vedere istoric (în esenţă, orice enunţ *viu* într-un limbaj *viu* este într-o anumită măsură hibrid), hibridul romanesc este un *sistem de îmbinare a limbajelor organizat din punct de vedere artistic,* sistem care are drept scop să pună în lumină un limbaj cu ajutorul altui limbaj, să modeleze imaginea vie a altui limbaj.

Hibridizarea intenţionată orientată artistic este unul dintre procedeele cele mai importante ale contrucţiei ima-

ginii unui limbaj. E necesar să notăm că, în cazul hibridizării, limbajul care pune în lumină (de obicei, sistemul limbii literare contemporane) într-o anumită măsură se obiectivează el însuşi, devenind imagine. Cu cît procedeul hibridizării este mai amplu şi mai profund folosit în roman (cu cîteva limbaje, nu cu unul singur), cu atît mai obiectiv devine însuşi limbajul care reprezintă şi pune în lumină, transformîndu-se, în sfîrşit, într-una din imaginile limbajelor romanului. Exemple clasice : *Don Quijotte,* romanul umoristic englez (Fielding, Smollett, Sterne) şi romanul umoristic al romantismului german (Hippel şi Jean Paul). De obicei, în aceste cazuri însuşi procesul scrierii romanului şi imaginea romancierului se obiectivează (parţial în *Don Quijotte,* apoi la Sterne, la Hippel şi Jean Paul).

Punerea reciprocă în lumină lăuntric dialogizată a sistemelor lingvistice în ansamblul lor se deosebeşte de hibridizare în sens propriu. Nu mai avem de a face cu amestecul direct a două limbaje în cadrul aceluiaşi enunţ, aci, în enunţ, este actualizat un singur limbaj, însă el e prezentat în *lumina altui limbaj.* Acest al doilea limbaj nu se actualizează şi rămîne în afara enunţului.

Cea mai caracteristică şi mai clară formă a unei asemenea puneri în lumină, lăuntric dialogizate, a limbajelor este *stilizarea.*

Orice stilizare autentică, după cum s-a mai spus, înseamnă reprezentarea artistică a stilului lingvistic al celorlalţi, este imaginea artistică a unui limbaj „străin". În ea sînt obligatoriu prezentate două conştiinţe lingvistice individualizate : cea care reprezintă (conştiinţa lingvistică a stilizatorului) şi cea reprezentată, stilizată. Stilizarea se deosebeşte de stilul direct tocmai prin această prezenţă a conştiinţei lingvistice (a stilizatorului contemporan şi a auditoriului său), în lumina căreia stilul stilizat este recreat, pe fondul căreia el capătă o nouă semnificaţie şi o importanţă nouă.

Această a doua conştiinţă lingvistică a stilizatorului şi a contemporanilor săi operează cu materialul limbajului stilizat ; stilizatorul nu vorbeşte direct despre obiect

decît în acest limbaj de stilizat, care îi este străin, Dar acesta este arătat în lumina conştiinţei lingvistice contemporane a stilizatorului. Limbajul contemporan revarsă o lumină specială asupra limbajului de stilizat : evidenţiază anumite elemente, pe altele le lasă în umbră, creează sistemul special de accente ale elementelor lui ca elemente de limbaj, creează anumite rezonanţe între limbajul de stilizat şi conştiinţa lingvistică contemporană, într-un cuvînt, creează imaginea liberă a limbajelor celorlalţi, care exprimă nu numai voinţa lingvistică stilizată, dar şi voinţa lingvistică artistică stilizatoare.

Aceasta este stilizarea. Un alt tip de punere reciprocă în lumină, foarte apropiat de stilizare, este *variaţia*. În cazul stilizării, conştiinţa lingvistică a stilizatorului operează exclusiv cu materialul limbajului de stilizat : ea pune în lumină acest limbaj, introduce în el interesele sale lingvistice „străine", dar nu şi materialul său lingvistic contemporan „străin". Stilizarea trebuie să fie păstrată ca atare pînă la capăt. Dacă materialul lingvistic contemporan (un cuvînt, o formă, o turnură etc.) a pătruns în stilizare, aceasta constituie un neajuns, o greşeală : un anacronism, un modernism.

O astfel de inconsecvenţă însă poate deveni intenţionată şi organizată : conştiinţa lingvistică stilizatoare poate nu numai să ilumineze limbajul de stilizat, ci să intervină ea însăşi în el, introducîndu-şi propriul material tematic şi lingvistic. În acest caz nu mai avem de a face cu o stilizare, ci cu o variaţie (care trece adesea în hibridizare).

Variaţia introduce liber materialul lingvistic „străin" în temele contemporane, îmbină universul stilizat cu universul conştiinţei contemporane, pune limbajul stilizat, supunîndu-l încercării, în situaţii noi şi imposibile.

Importanţa stilizării directe, precum şi a variaţiei, este foarte mare în istoria romanului şi cedează doar în faţa importanţei *parodiei*. Proza a deprins reprezentarea artistică a limbajelor din stilizări ; e drept că era vorba de limbaje cristalizate, formate din punct de vedere stilistic (chiar stiluri), şi nu de limbajele brute, adesea încă

potențiale, ale plurilingvismului viu (care sînt încă în devenire și nu au încă stil). Imaginea limbajului, creată prin stilizare, este imaginea cea mai senină și desăvîrșită din punct de vedere artistic, care permite maximum de estetism accesibil prozei românești. De aceea marii maeștri ai stilizării, ca Mérimée, Anatole France, Henri de Régnier și alții, au fost reprezentanții estetismului în roman (accesibil acestui gen doar în limite restrînse).

Importanța stilizării în epocile formării principalelor orientări și linii stilistice ale genului romanesc este o temă specială, de care ne vom ocupa în ultimul capitol istoric al acestui studiu.

Într-un alt tip de punere reciprocă în lumină, intrinsec dialogizată a limbajelor, intențiile limbajului care reprezintă nu consună cu intențiile limbajului reprezentat, li se împotrivesc, reprezintă universul obiectual real nu cu ajutorul limbajului reprezentat, ca punct de vedere productiv, ci prin intermediul demascării și distrugerii lui. Aceasta este *stilizarea parodică*.

Însă această stilizare parodică poate crea imaginea limbajului și a universului corespunzător doar cu condiția ca ea să nu fie o distrugere nudă și superficială a limbajului celorlalți, cum se întîmplă în parodia retorică. Pentru a fi importantă și productivă, parodia trebuie să fie tocmai *stilizare* parodică, adică trebuie să re-creeze limbajul parodiat ca un ansamblu esențial, care are logica sa interioară și dezvăluie un univers special, indisolubil legat de limbajul parodiat.

Între stilizare și parodie sînt rînduite, ca între două frontiere, cele mai variate forme de punere reciprocă în lumină a limbajelor și hibrizi direcți, determinați de raporturile cele mai variate dintre limbaje și voințe lingvistice, întîlnite în cadrul aceluiași enunț. Conflictul care are loc în interiorul unui discurs, gradul de împotrivire manifestat de discursul parodiat față de cel care parodiază, gradul de cristalizare a limbajelor sociale reprezentate și gradele individualizării lor în procesul reprezentării, în sfîrșit, plurilingvismul înconjurător, care servește întotdeauna de fundal dialogic și de rezonator, creează

varietatea procedeelor de reprezentare a limbajului „străin".

Confruntarea dialogică a limbajelor pure în roman, alături de hibridizare, constituie un mijloc puternic de creare a imaginilor limbajelor. Confruntarea dialogică a *limbajelor* (dar nu a sensurilor) trasează frontierele limbajelor, creează senzația acestor frontiere, impune întrezărirea formelor plastice ale limbajelor.

În roman, însuși *dialogul* ca formă compoziționlală este strîns legat cu dialogul limbajelor, care răsună în hibrizi și în fundamentul dialogic al romanului. De aceea, în roman, dialogul este un dialog special. Mai întîi, după cum am mai spus, el nu poate fi epuizat în dialogurile tematic-programatice ale personajelor. El este încărcat de varietatea infinită a opozițiilor dialogice tematic-programatice, care nu-l soluționează și nu-l pot soluționa, care, într-un fel, nu mai ilustrează (ca pe unul din multele posibile) acest dialog profund, disperat, al limbajelor, determinat de însăși devenirea social-ideologică a limbajelor și a societății. Dialogul limbajelor nu este numai dialogul forțelor sociale în statismul coexistenței lor, ci și dialogul vremurilor, al epocilor și zilelor, dialogul a ceea ce moare, a ceea ce trăiește, a ceea ce se naște : coexistența și devenirea sînt, aici, contopite în unitatea concretă indestructibilă a unei diversități contradictorii, plurilingve. În el sînt cuprinse dialogurile romanești pragmatice care țin de subiect ; de la el, adică de la dialogul limbajelor, acestea împrumută caracterul disperat, imperfect și incomprehensibil, concretețea vitală, „naturalismul", tot ceea ce se deosebește atît de net de dialogurile pur dramatice.

În roman, limbajele pure, în dialogurile și monologurile personajelor romanești, se subordonează aceleiași sarcini de creare a imaginii limbajului.

Subiectul însuși este subordonat acestei sarcini de corelare și revelare reciprocă a limbajelor. Subiectul romanesc trebuit să organizeze revelarea limbajelor sociale și a ideologiilor, să le arate și să le încerce : încercarea cuvîntului, a concepției despre lume și a faptei motivate

ideologic, sau arătarea obiceiurilor universurilor și micro-universurilor sociale, istorice și naționale (romanele descriptive, de moravuri și geografice), sau a universurilor social-ideologice ale epocilor (memoriile, variantele romanului istoric), sau a vîrstelor și generațiilor legate de epoci și universuri social-ideologice (romanul de ucenicie și de formare). Într-un cuvînt, subiectul romanesc servește reprezentării vorbitorilor și a universurilor lor ideologice. În roman se realizează recunoașterea limbajului propriu într-un limbaj străin, a orizontului propriu într-un orizont străin, are loc traducerea ideologică a limbajului celorlalți, învinuirea caracterului lui străin, care nu este decît întîmplător, exterior și aparent. Romanului istoric îi sînt caracteristice modernizarea pozitivă, ștergerea frontierelor timpurilor, recunoașterea veșnicului prezent în trecut. Crearea imaginilor limbajelor este principala sarcină stilistică a genului romanesc.

Orice roman, în ansamblul său, este un *hibrid* din punctul de vedere al limbajului și al conștiinței lingvistice întrupate în el.

Dar subliniem încă o dată : acesta este un hibrid intenționat și conștient organizat din punct de vedere artistic, nu un amestec automat, obscur, al limbajelor (mai exact al elementelor limbajelor). *Imaginea artistică a limbajului* constituie obiectivul hibridizării romanești intenționate.

Iată de ce romancierul nu vizează deloc o reproducere lingvistică (dialectologică) exactă și completă a empirismului limbajelor străine introduse de el. El tinde doar spre realizarea artistică a imaginilor acestor limbaje.

Hibridul artistic cere o muncă uriașă : el este total stilizat, gîndit, cîntărit, distanțat. Prin aceasta el se deosebește radical de amestecul limbajelor, superficial, inconștient și nesistematic, deseori semănînd cu agramatismul, întîlnit la prozatorii mediocri. În asemenea hibrizi nu există îmbinare a sistemelor lingvistice realizate, ci un simplu amestec de elemente ale limbajelor. Aceasta nu este o orchestrare prin intermediul plurilingvismului, ci,

în majoritatea cazurilor, limbajul direct al autorului, impur și neelaborat.

Romanul nu numai că nu scutește de necesitatea cunoașterii profunde și subtile a limbajului literar, dar în afară de acesta mai pretinde și cunoașterea limbajelor plurilingvismului. Romanul cere lărgirea și adîncirea orizontului lingvistic, rafinarea modului nostru de a recepta diferențierile sociolingvistice.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V

DOUĂ DIRECȚII STILISTICE ALE ROMANULUI EUROPEAN

Romanul este expresia conștiinței lingvistice galileene, care a respins absolutismul unei limbi unitare și unice, adică recunoașterea limbajului propriu ca centru verbal-semantic unic al universului ideologic, și care și-a dat seama de multitudinea limbilor naționale și mai ales a limbajelor sociale, capabile tot așa de bine să fie „limbi ale adevărului", dar tot așa de bine să fie limbaje relative, obiectuale și limitate ale grupurilor sociale, ale profesiunilor, ale vieții de toate zilele. Romanul presupune descentralizarea verbal-semantică a universului ideologic, o anumită „lipsă de adăpost" a conștiinței literare, care a pierdut ambianța lingvistică peremptorie și unică a gîndirii ideologice, trezindu-se printre limbajele sociale din cadrul aceleiași limbi și printre limbile naționale din cadrul aceleiași culturi (elenistică, creștină, protestantă), ale unui univers cultural-poetic (statele elenistice, Imperiul roman etc.).

Este vorba de o cotitură foarte importantă și, în esență, radicală a destinelor cuvîntului uman : intențiile cultural-semantice și expresive sînt eliberate de sub autoritatea unui limbaj unic și, în consecință, limbajul își pierde facultatea de a mai fi perceput ca mit, ca formă absolută a gîndirii. Pentru aceasta nu este suficientă doar revelarea pluringvismului universului cultural și a diversificării lingvistice a limbii naționale proprii, ci este necesară revelarea *importanței acestui fapt* și a tuturor consecințelor ce decurg din el, ceea ce este posibil doar în anumite condiții social-istorice.

Pentru ca jocul cu limbajele sociale să devină posibil din punct de vedere artistic, este necesară schimbarea radicală a felului de a resimți cuvîntul în plan literar și lingvistic general. E necesar să te familiarizezi cu cuvîntul în plan literar și lingvistic general. E necesar să te

familiarizezi cu cuvîntul ca și cînd ar fi un fenomen obiectivat, caracteristic și, în același timp, intențional, e necesar să te deprinzi să simți „forma interioară" (în sensul atribuit de Humboldt) în limbajul „străin" și „forma interioară" a limbajului propriu ca „străină" ; trebuie să te deprinzi a percepe caracterul obiectual, tipic, specific atît al acțiunilor, gesturilor și al diferitelor cuvinte și expresii, cît și al punctelor de vedere, al concepțiilor despre lume organic solidare cu limbajul care le exprimă. De aceasta nu este capabilă decît conștiința organic implicată în universul limbajelor care se pun reciproc în lumină. În acest sens este necesară o intersectare esențială a limbajelor într-o conștiință dată, implicată în mod egal în cele cîteva limbaje.

Descentralizarea universului verbal-ideologic, care își găsește expresia în roman, presupune un grup social esențialmente diferențiat, aflat în interacțiune intensă, substanțială cu alte grupuri sociale. O stare socială închisă, o castă, o clasă, în nucleul lor unitar și stabil, dacă nu sînt atinse de descompunere și nu sînt scoase din echilibrul lor interior și din autosuficiența lor, nu pot constitui un teren socialmente productiv pentru dezvoltarea romanului : fenomenul plurilingvismului, ca diversitate de limbi și limbaje, poate fi aici ignorat cu seninătate de către o conștiință literar-lingvistică, de la înălțimea limbajului ei unic, incontestabil și autoritar. Plurilingvismul, care lărmuiește dincolo de acest univers cultural închis, cu limbajul său literar, nu este capabil să transmită genurilor inferioare decît imagini verbale pur obiectuale, lipsite de intenții, cuvinte-lucruri, lipsite de potențe prozaico-romanești. Trebuie ca plurilingvismul să inunde conștiința culturală și limbajul ei, să le pătrundă pînă la nucleu, să relativizeze și să priveze de caracterul său incontestabil naiv sistemul lingvistic principal al ideologiei și literaturii.

Dar și aceasta-i puțin. Chiar o colectivitate dezbinată de lupta socială, dacă din punct de vedere național rămîne închisă și izolată, nu constituie încă un teren so-

cial suficient pentru o relativizare profundă a conștiinței literar-lingvistice, pentru reconstruirea ei într-un mod nou, de proză. Diversitatea internă a dialectului literar și a mediului său extraliterar (adică a întregului ansamblu dialectologic al limbii naționale date) trebuie să se simtă înconjurată de oceanul plurilingvismului esențial, relevat în toată plenitudinea intenționalității sale, a sistemelor sale mitologice, religioase, social-politice, literare, a altor sisteme cultural-ideologice. N-are importanță dacă acest plurilingvism extranațional nu pătrunde în sistemul limbajului literar și al genurilor prozei (cum pătrund dialectele extraliterare ale aceluiași limbaj) : acest plurilingvism exterior întărește și adîncește plurilingvismul interior al limbajului literar, slăbește autoritatea legendelor și tradițiilor, care încă mai încătușează conștiința lingvistică, descompune sistemul mitului național, îngemănat organic cu limbajul și, de fapt, distruge definitiv perceperea mitică și magică a limbajului și a cuvîntului. Implicarea vitală în culturile și limbile celorlalți (una fără cealaltă nu e posibilă) duce inevitabil la separarea intențiilor și a limbajului, a gîndirii și a limbajului, a expresiei și a limbajului.

Vorbim de separare în sensul distrugerii acelei îngemănări absolute între sensul ideologic și limbaj, prin care se definește gîndirea mitologică și magică. Îngemănarea absolută dintre cuvînt și sensul ideologic concret constituie, fără îndoială, una dintre trăsăturile constitutive esențiale ale mitului care, pe de o parte, determină evoluția reprezentărilor mitologice și, pe de altă parte, perceperea specifică a formelor lingvistice, a semnificațiilor și îmbinărilor stilistice. Gîndirea mitologică se află sub dominația limbajului său, care generează din sine realitatea mitologică, iar relațiile și corelațiile sale lingvistice le prezintă ca relații și corelații ale elementelor realității înseși (trecerea categoriilor și dependențelor lingvistice în categorii teogonice și cosmogonice). Dar limbajul se află și el sub dominația imaginilor gîndirii mitologice, care-i încătușează mișcarea intențională, împiedicînd

categoriile lingvistice să devină accesibile şi mlădioase, mai pure din punct de vedere formal (ca rezultat al îngemănării lor cu relaţiile concret materiale), şi limitează potenţele expresive ale cuvîntului[1].

Firește, această plenitudine a dominaţiei mitului asupra limbajului şi a limbajului asupra perceperii şi conceperii realităţii este plasată în trecutul preistoric şi de aceea inevitabil ipotetic al conştiinţei lingvistice[2]. Dar şi acolo unde absolutismul acestei dominaţii a fost înlăturat de mult — încă în epocile istorice ale conştiinţei lingvistice — perceperea mitologică a autorităţii lingvistice şi atribuirea directă a întregului sens şi a întregii expresii unităţii ei incontestabile sînt suficient de puternice în toate genurile ideologice elevate pentru a exclude posibilitatea utilizării artistice substanţiale a plurilingvismului în marile forme ale literaturii. Rezistenţa limbajului unic, canonizat, susţinută de unitatea încă neclintită a mitului naţional, este încă prea puternică pentru ca plurilingvismul să poată relativiza şi descentraliza conştiinţa literar lingvistică. Descentralizarea verbal-ideologică nu se va produce decît atunci cînd cultura naţională îşi va pierde caracterul închis şi autonom, cînd ea va deveni conştientă de sine printre alte culturi şi limbaje. Aceasta va submina rădăcinile perceperii mitice a limbajului întemeiat pe contopirea absolută cu sensul ideologic, va trezi sentimentul acut al frontierelor sociale, naţionale şi semantice ale limbajului ; limbajul se va dezvălui în specificul său uman ; dincolo de cuvintele, formele şi stilurile lui, încep să se întrevadă figuri naţio-

---

[1] Nu putem să intrăm aici în esenţa problemei corelaţiei dintre limbaj şi mit. În bibliografia respectivă, pînă nu demult, această problemă a fost tratată în plan psihologic, avînd ca obiectiv folclorul, fără vreo legătură cu problemele concrete ale istoriei conştiinţei lingvistice (Steinthal, Lazarus, Wundt etc.). La noi, aceste probleme au fost puse în relaţia lor esenţială de către Potebnea şi Veselovski.

[2] Pentru prima dată, acest domeniu ipotetic începe să devină apanajul ştiinţei în „paleontologia semnificaţiilor" a iafetidologilor.

nal-specifice, social-tipice, imaginile vorbitorilor, care apar, totodată, dincolo de toate straturile limbii fără excepție, chiar și dincolo de cele mai intenționale : limbajele genurilor ideologice înalte. Limbajul (mai exact limbajele) devine el însuși o imagine, desăvîrșită din punct de vedere artistic, a unei concepții despre lume specific umane. Din întruparea incontestabilă și unică a sensului și a adevărului, limbajul devine una dintre ipotezele posibile ale sensului.

La fel stau lucrurile și atunci cînd limbajul literar, unic și unitar, apare ca limbaj „străin". Este necesară dezintegrarea și decăderea autorității religioase, politice și ideologice de care acesta este legat. Tocmai în procesul acestei dezintegrări se maturizează conștiința lingvistică descentralizată a prozei literare, care se sprijină pe plurilingvismul social al limbilor naționale vorbite.

Astfel apar germenii prozei românești în lumea plurilingvă a epocii elenistice, în Roma imperială, în procesul descompunerii și decăderii centralismului verbal-ideologic bisericesc în evul mediu. Tot așa, în epoca modernă, înflorirea romanului este legată întotdeauna de dezagregarea sistemelor verbal-ideologice stabile, de intensificarea și intenționalizarea, în opoziție cu acestea, a plurilingvismului atît în cadrul dialectului literar însuși, cît și în afara lui.

Problema prozei românești în antichitate este foarte complexă. Aici, germenii prozei bivocale și bilingve autentice nu au fost suficienți romanului, ca structură compozițională și tematică definită, și s-au dezvoltat cu precădere în alte genuri : nuvela realistă, satira[1], unele

[1] Sînt unanim cunoscute autoironiile din satirele lui Horațiu. Atitudinea umoristică față de „eul" propriu, în satire, include totdeauna elementele stilizării parodice ale unor atitudini obișnuite, ale unor puncte de vedere „străine" și ale unor opinii curente. Și mai aproape de orchestrarea romanescă a sensului sînt satirele lui Marcus Terentius Varro ; în fragmentele care s-au păstrat se poate constata prezența stilizării parodice a discursului savant și moralizator.

forme ale biografiei şi autobiografiei [1], unele genuri pur retorice (de pildă, diatriba) [2], genurile istorice şi, în sfîrşit, cele epistolare [3]. Peste tot, aici, întîlnim germenii unei orchestraţii romaneşti autentice a sensului prin intermediul plurilingvismului. În acest plan autentic prozaic bivocal sînt construite şi variantele care s-au păstrat pînă astăzi, ale „romanului măgarului" (cel al lui Pseudo-Lucian şi cel al lui Apuleius) şi romanul lui Petronius.

Astfel, pe terenul antichităţii s-au constituit cele mai importante elemente ale romanului bivocal şi bilingv, care, în evul mediu şi în epoca modernă, au influenţat puternic principalele variante ale genului romanesc : romanul încercării (ramura lui hagiografică, confesională, de probleme şi de aventuri — pînă la Dostoevski şi în zilele noastre), romanul de ucenicie şi de formare, în special cu ramura lui autobiografică, romanul satiric de moravuri ş.a., adică tocmai acele variante ale genului romanesc care introduc direct, în ansamblul lor, plurilingvismul dialogic, mai ales plurilingvismul genurilor inferioare şi cel familiar. Dar, în antichitate, aceste elemente, risipite prin genuri variate, nu s-au contopit în matca plină şi unitară a romanului, ci au determinat doar

---

[1] Elemente ale orchestrării de către plurilingvism şi germenii unui stil de proză autentic se întîlnesc în *Apologia lui Socrate*. În general, imaginea lui Socrate şi a cuvintelor lui are, la Platon, un caracter de proză autentic. Dar deosebit de interesante sînt formele autobiografiei elenistice tîrzii şi ale autobiografiei creştine, care îmbină povestea-confesiune a unei convertiri cu elemente ale romanului de aventuri şi de moravuri, de care avem cunoştinţă (operele nu s-au păstrat) : la Dio Chrysostomos, Justin (martirul), Cyprian şi aşa-zisul Ciclu de legende clementine. În sfîrşit, aceleaşi elemente le găsim şi la Boethius.

[2] Dintre toate formele retorice ale elenismului, diatriba conţine în sine cea mai mare cantitate de potenţe romaneşti : ea admite şi chiar pretinde varietatea manierelor de vorbire, a reproducerii dramatizate şi parodic-ironice a punctelor de vedere străine, admite amestecul versurilor cu proza etc. Despre relaţia dintre formele retorice şi roman vezi mai departe.

[3] E destul să numim scrisorile lui Cicero adresate lui Atticus.

modele simplificate, izolate, ale acestei linii stilistice a romanului (Apuleius și Petronius).

Așa-numitele „romane sofistice“ [1] aparțin unei alte linii stilistice. Aceste romane se caracterizează prin stilizarea netă și consecventă a întregului material, adică prin sobrietatea pur monologică a stilului (abstract idealizant). Cu toate acestea, tocmai romanele sofistice par să exprime cel mai bine, din punct de vedere compozițional și tematic, natura genului romanesc în antichitate. Ele au exercitat o influență foarte puternică asupra evoluției variantelor importante ale romanului european aproape pînă în secolul al XIX-lea : romanul medieval, romanul galant din secolele XV—XVI (*Amadis* și în special romanul pastoral), romanul baroc și, în sfîrșit, chiar romanul iluminiștilor (al lui Voltaire, de pildă). Tot ele au determinat într-o măsură însemnată și teoriile cu privire la genul romanesc și cerințele lui, teorii care au predominat pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea [2].

Stilizarea abstract-idealizantă a romanului sofistic admite totuși o anumită diversitate a manierelor stilistice, ceea ce este inevitabil în condițiile diversității părților și genurilor constitutive relativ autonome, care sînt introduse din abundență în structura romanului : povestirea autorului și povestirile personajelor și martorilor, descrierile țării, ale naturii, ale orașelor, ale curiozităților, ale operelor de artă, descrieri care vizează desăvîrșirea, o anumită valoare specială ; reflecții care, de asemenea, vizează epuizarea perfectă a temelor savante, filosofice, morale ; aforisme, povestiri intercalate, discursuri apar-

[1] Vezi B. Griftov, *Teoria romana (Teoria romanului*, Moscova, 1927), precum și articolul introductiv al lui A. Boldîrev la traducerea romanului lui Achilleus Tatios, *Întîmplările Leucippei și ale lui Clitofon* (edit. „Vsemirnaia literatura“, Moscova, GIZ, 1925) ; în articol este elucidată situația problemei romanului sofistic.

[2] Aceste teorii și-au găsit expresia în primul studiu special, de mare autoritate, dedicat romanului, în cartea lui Huet (1670). În domeniul problemelor speciale ale romanului antic această carte nu și-a găsit continuarea decît în lucrarea lui E. Rohde, adică de-abia peste două sute de ani (1876).

ținînd unor forme retorice diverse, scrisori, dialog amplu. E adevărat, gradul de autonomie stilistică a acestor părți se deosebește net de gradul autonomiei structurii și al perfecțiunii genului lor ; dar toate par a fi la fel de intenționale și la fel de convenționale, se află în același plan verbal-semantic, exprimă identic și direct intențiile autorului.

Dar convenționalitatea însăși și consecvența extremă (abstractă) a acestei stilizări sînt specifice prin natura lor. Îndărătul ei nu se află nici un sistem ideologic unic, important și solid : religios, social-politic, filosofic etc. Romanul sofiștilor este absolut descentralizat din punct de vedere ideologic (ca și întreaga retorică a „celei de a doua sofistici"). Unitatea stilului este lăsată aici în voia ei, nu este ancorată nicăieri și nici consolidată de unitatea unui univers cultural-ideologic ; unitatea acestui stil este periferică, „verbală". Caracterul abstract și izolarea extremă a acestei stilizări este mărturia acelui ocean al plurilingvismului, de unde provine unitatea literară a acestor opere, fără a depăși cîtuși de puțin acest plurilingvism prin intermediul absorbirii lui în obiectul propriu (ca în poezia autentică). Din păcate, nu știm în ce măsură acest stil este destinat să fie perceput pe fundalul plurilingvismului. Căci nu este deloc exclusă posibilitatea unei conexiuni dialogice a elementelor lui cu limbajele existente ale plurilingvismului. Nu știm, de pildă, ce funcții au aici numeroasele reminiscențe eterogene care abundă în aceste romane : funcții direct intenționale, ca reminiscența poetică, sau de alt ordin, prozaice, adică aceste reminiscențe sînt, poate, formații bivocale. Oare reflecțiile și sentințele sînt totdeauna direct intenționale, fără alte înțelesuri ? N-au ele adesea un caracter ironic sau chiar parodic ? Într-o serie întreagă de cazuri însuși locul lor în compoziție ne determină să presupunem aceasta. Astfel, acolo unde reflecțiile lungi și abstracte au funcție temporizatoare și întrerup narațiunea în momentul cel mai încordat, inoportunitatea lor (mai ales acolo unde reflecțiile detaliate cu pedanterie se agață intenționat de un pretext întîmplător) aruncă asupra lor

o umbră de obiectivare și ne determină să bănuim o stilizare parodică [1].

În general, parodia, dacă nu este grosolană (adică tocmai acolo unde este în proză artistică), poate fi cu greu descoperită fără a-i cunoaște fundalul verbal „străin", cel de al doilea context al ei. În literatura universală există, probabil, destule asemenea opere al căror caracter parodic astăzi nici măcar nu-l bănuim. Probabil, în literatura universală există în general foarte puține cuvinte rostite fără rezervă, pur monovocale. Dar noi considerăm literatura universală de pe insulița foarte limitată în timp și spațiu a culturii verbale monotonale și monovocale. Și, cum vom vedea mai departe, există asemenea tipuri și varietăți ale discursului bivocal a căror bivocalitate se pierde lesne în procesul receptării și care, în cazul reaccentuării lor directe monovocale, nu-și pierd în întregime semnificația artistică (ele se contopesc cu masa discursurilor directe ale autorului).

Prezența stilizării parodice și a altor varietăți ale discursului bivocal în romanul sofiștilor este neîndoielnică [2], dar e greu de spus care este aici ponderea lor specifică. Pentru noi s-a pierdut, într-o măsură considerabilă, acel fundal verbal-semantic al plurilingvismului pe care răsunau aceste romane și cu care ele erau corelate dialogic. Poate că acea stilizare abstract-rectilinie, care nouă ni se pare, în aceste romane, atît de monotonă și plată, pe fundalul plurilingvismului contemporan ei părea mai vie și mai diversă, fiindcă participa la jocul bivocal cu elementele lui și comunica cu el în mod dialogic.

Romanul sofiștilor inițiază *prima* (numită de noi convențional) *linie stilistică a romanului european*. Spre deosebire de cea de a doua linie, care, pe terenul antichității, a fost doar pregătită în cele mai eterogene genuri,

---

[1] Cf. forma extremă a acestui procedeu la Sterne și, cu multiple variații ale gradelor de parodiere, la Jean Paul.

[2] Astfel, Boldîrev, în studiul citat, relevă folosirea parodică la Achilleus Tatios a motivului visului profetic. Dealtfel, Boldîrev socotește că romanul lui Tatios se abate de la tipul tradițional în sensul apropierii de romanul comic de moravuri.

dar nu s-a cristalizat încă în forma tipului romanesc finit (în care nu poate fi inclus nici romanul lui Apuleius, nici cel al lui Petronius), prima linie și-a găsit în romanul sofistic o expresie destul de completă și desăvîrșită care, cum s-a mai spus, a determinat întreaga istorie ulterioară a acestei linii. Trăsătura ei principală rezidă în existența unui limbaj unic și a unui stil unic (mai mult sau mai puțin strict realizate); plurilingvismul rămîne în afara romanului, dar îl determină ca fundal dialogic, cu care sînt corelate, polemic și apologetic, limbajul și universul romanului.

În istoria ulterioară a romanului european vom observa aceleași două linii principale ale evoluției sale stilistice. Cea de a doua linie, care include pe cei mai mari reprezentanți ai genului romanesc (ai variantelor lui și ai unor opere separate), introduce plurilingvismul social în structura romanului, orchestrîndu-și prin intermediul lui sensul propriu și adesea renunțînd la discursul direct și pur al autorului. Prima linie, care a resimțit cel mai puternic influența romanului sofiștilor, lasă (în principal) plurilingvismul în exterior, adică în afara limbajului romanului, limbaj stilizat în mod specific, romanesc. Însă, cum s-a mai spus, el este orientat pentru a fi perceput pe fundalul plurilingvismului, cu ale cărui elemente diverse se află în corelație dialogică. Stilizarea idealizantă, abstractă, a unor asemenea romane este determinată, prin urmare, nu numai prin propriul obiect și prin expresia directă a locutorului (ca în discursul pur poetic), dar și prin discursul „străin", prin plurilingvism. Această stilizare implică o privire asupra limbajelor celorlalți, asupra altor puncte de vedere și asupra altor orizonturi concret-semantice. Aceasta este una din cele mai importante deosebiri dintre stilizarea romanescă și cea poetică.

Atît prima, cît și cea de a doua linie stilistică a romanului se împart, la rîndul lor, într-o serie de variante stilistice specifice. În sfîrșit, ambele linii se intersectează și se împletesc în mod variat, cu alte cuvinte, stilizarea materialului se îmbină cu orchestrarea lui plurilingvă.

Cîteva cuvinte despre romanul clasic cavaleresc în versuri.

Conștiința literar-lingvistică (în sens mai larg — ideologic-lingvistică) a creatorilor și auditoriului acestor romane era complexă : pe de o parte, ea era centralizată din punct de vedere social-ideologic, formîndu-se pe terenul solid și stabil al unei societăți alcătuite din caste și clase. Prin caracterul său social sigur, închis, sieși suficient, această conștiință era aproape o conștiință de castă. Dar în același timp ea nu beneficia de un limbaj unic, îngemănat organic cu universul cultural-ideologic unic al mitului, al legendelor, credințelor, tradițiilor, sistemelor ideologice. Sub raport cultural-lingvistic, această conștiință era profund descentralizată și într-o măsură considerabilă internațională. Ruptura dintre limbaj și material, pe de o parte, dintre material și realitatea contemporană, pe de alta, a avut, mai întîi de toate, pentru această conștiință literar-lingvistică un rol constitutiv. Ea ființa într-o lume de limbi străine și de culturi străine. În procesul restructurării, al asimilării și subordonării lor unității orizontului de castă și de clasă și a idealurilor lui, în sfîrșit, în procesul opoziției față de plurilingvismul înconjurător al păturilor populare, s-a format conștiința literar-lingvistică a creatorilor și auditorilor romanului cavaleresc în versuri. Ea avea permanent de a face cu discursuri străine, cu universuri străine : literatura antică, legenda creștină timpurie, legendele istorice bretone și celtice (dar nu eposul popular național, care ajunsese la înflorire în aceeași perioadă cu romanul cavaleresc, paralel cu el, dar independent de el și fără a avea vreo influență asupra lui). Toate acestea au constituit materialul eterogen și plurilingv (latina și limbile naționale) în care s-a învesmîntat, depășindu-i caracterul străin, unitatea conștiinței de castă și de clasă a romanului cavaleresc. Traducerea, restructurarea, reinterpretarea, reaccentuarea — interorientarea multigraduală cu discursul „străin" și cu intenția „străină" — acesta a fost procesul formării conștiinței literare care a creat romanul cavaleresc. Poate că nu toate etapele acestui proces de interorientare cu

discursul „străin" erau parcurse de conştiinţa individuală a unui creator sau altul al romanului cavaleresc, dar acest proces avea loc în conştiinţa literar-lingvistică a epocii şi determina opera anumitor indivizi. Materialul şi limbajul nu erau date într-o unitate indiscutabilă (ca la creatorii eposului), ci erau despărţite, izolate, obligate să se caute unul pe celălalt.

Prin aceasta se defineşte specificul stilului romanului cavaleresc. În el nu există nici un strop de naivitate verbală. Naivitatea (dacă, în genere, există) trebuie pusă pe seama unităţii de castă şi de clasă încă nedezmembrată şi puternică. Această unitate a izbutit să pătrundă în toate elementele materialului „străin", a izbutit să le remodeleze şi să le reaccentueze într-atît, încît universul acestor romane ne apare ca un univers unitar din punct de vedere epic. Romanul cavaleresc clasic, în versuri, se situează, de fapt, la hotarul dintre epos şi roman, totuşi el depăşeşte evident acest hotar în direcţia romanului. Cele mai profunde şi mai desăvîrşite modele ale acestui gen, ca *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach, apar deja ca romane autentice. *Parsifal* nu poate fi în nici un caz inclus în prima linie stilistică pură a romanului. Este primul roman german profund şi eminamente bivocal, care a izbutit să îmbine caracterul incontestabil al intenţiilor sale cu respectarea subtilă şi înţeleaptă a distanţelor în privinţa limbajului, uşor obiectivat şi relativizat, foarte puţin îndepărtat de buzele autorului printr-un mic zîmbet ironic [1].

La fel stau lucrurile, sub raport lingvistic, cu primele romane în proză. Aici, elementul traducerii şi prelucrării apare şi mai pregnant, şi mai brut. Se poate spune

[1] *Parsifal* este primul roman de probleme, primul roman de formare. Această variantă de gen, spre deosebire de romanul formării pur didactic (retoric), cu precădere monovocal *(Ciropedia, Telemac, Emil)*, cere un discurs bivocal. O variantă tipică a acestei specii o constituie romanul de formare umoristic cu o vădită tentă parodică.

deschis că *proza romanescă europeană se naște și se elaborează în procesul traducerii libere (modelatoare) a operelor „străine"*. Numai în procesul genezei prozei românești franceze momentul traducerii, în sens propriu, n-a fost atît de caracteristic ; aici, mai important este momentul „transpunerii" versurilor epice în proză. Însă geneza prozei românești în Germania este deosebit de grăitoare din punct de vedere simbolic : ea este creată de aristocrația franceză germanizată prin intermediul traducerii și transpunerii prozei sau versurilor franțuzești. Astfel începe proza romanescă în Germania.

Conștiința lingvistică a creatorilor romanului în proză era pe deplin descentralizată și relativizată. Ea rătăcea liberă printre limbaje în căutarea materialelor, separînd cu ușurință orice material din orice limbaj (din cercul celor accesibile), implicîndu-l în limbajul și universul „propriu". Și acest „limbaj propriu" — încă instabil și în formare — nu opunea nici o rezistență transpunătorului-traducător. Rezultatul a fost o ruptură definitivă între limbaj și material, o indiferență a unuia față de celălalt. Din înstrăinarea reciprocă a limbii și materialului ia naștere „stilul" specific al acestei proze.

De fapt, nici măcar nu poate fi vorba de stil, ci doar de o formă de expunere. Tocmai aici se produce substituirea stilului cu expunerea. Stilul este determinat de atitudinea esențială și creatoare a discursului față de obiectul său, față de locutorul însuși și față de discursul celorlalți ; el tinde să familiarizeze organic materialul cu limba și limba cu materialul. Stilul nu relatează ceva format în afara acestei expuneri, ceva format și cristalizat din punct de vedere verbal, ceva dat ; stilul ori pătrunde direct în obiect, ca în poezie, ori își refractă intențiile, ca în proza artistică (fiindcă nici prozatorul-romancier nu expune un limbaj „străin", ci îi construiește imaginea artistică). Astfel, romanul cavaleresc în versuri, cu toate că și el a fost determinat de ruptura dintre material și limbaj, trece peste această ruptură, familiarizează materialul cu limbajul și creează o variantă speci-

ală a stilului romanesc autentic[1]. Cea dintîi proză românească europeană se naște și se formează tocmai ca *proză* a expunerii, și acest lucru i-a determinat destinele pentru multă vreme.

Desigur, nu numai faptul nud al traducerii libere a textelor străine și nu numai universalismul cultural al creatorilor determină specificitatea acestei proze a expunerii (fiindcă atît creatorii, cît și auditorii romanului cavaleresc în versuri beneficiau de o cultură internațională suficientă), ci, în primul rînd, faptul că această proză n-a avut o bază socială solidă și unică, o autonomie de castă sigură și senină.

După cum se știe, tipărirea cărților a jucat un rol excepțional în istoria romanului cavaleresc în proză, lărgind și amestecînd auditoriul lui[2]. Tot tiparul a contribuit la trecerea (esențială pentru genul romanesc) a cuvîntului în registrul mut al receptării. Această dezorientare a romanului în proză, în evoluția lui ulterioară, se adîncește din ce în ce mai mult, începe „hoinăreala" socială a romanului cavaleresc, creat în secolele XIV—XV, hoinăreală care se sfîrșește prin transformarea lui în „literatură populară" pentru lectura grupurilor sociale inferioare, de unde l-au scos din nou la lumină romanticii cu conștiința lor literară calificată.

Să ne oprim puțin asupra specificității acestui prim discurs romanesc în proză, rupt de material și nepătruns de unitatea ideologiei sociale, înconjurat de diversitatea limbajelor și limbilor, care nu-i ofereau nici sprijin și nici centru. Acest discurs rătăcitor, fără a fi prins rădăcini undeva, a trebuit să devină specific-convențional,

---

[1] Procesul traducerilor și asimilărilor materialului „străin" nu se produce aici în conștiința individuală a creatorilor romanului: acest proces îndelung, multigradual a avut loc în conștiința literar-lingvistică a epocii; conștiința individuală nu l-a început și nici nu l-a sfîrșit, ci doar s-a familiarizat cu el.

[2] La sfîrșitul secolului al XV-lea și la începutul secolului al XVI-lea sînt tipărite aproape toate romanele cavalerești create pînă atunci.

nefiind însă vorba de convenționalitatea sănătoasă a discursului poetic, ci de acea convenționalitate rezultată din imposibilitatea de a utiliza artistic și de a desăvîrși discursul din punct de vedere formal în toate elementele sale.

În discursul rupt de material și de unitatea ideologică stabilă și organică există multe elemente de prisos, care nu se supun unei interpretări autentic literare. Toate aceste elemente de prisos trebuie neutralizate sau organizate în așa fel ca să nu stînjenească ; discursul trebuie scos din starea de material brut. O convenționalitate specifică servește acestui scop : tot ceea ce nu poate fi înțeles este înveșmîntat într-o formă convențională, stereotipă, este netezit, egalizat, lustruit, împodobit etc. Tot ceea ce e lipsit de interpretare literară autentică trebuie să fie înlocuit de generalitatea convențională și de decorativism.

Ce poate face un discurs, rupt atît de material, cît și de unitatea ideologică, cu imaginea sa sonoră, cu bogăția nesecată a feluritelor forme, tonuri și nuanțe, cu structura sa sintactică și intonațională, cu polisemantismul său obiectual și social ? Toate acestea nu-i sînt necesare unui discurs expozitiv, fiindcă nu pot fi organic îngemănate cu materialul, nu pot fi pătrunse de intenții. De aceea, toate acestea sînt supuse unei organizări exterioare convenționale : imaginea sonoră tinde spre o eufonie goală, structura sintactică și intonațională spre facilitate și cursivitate goală sau spre complexitate și prețiozitate retorică goală, spre ornamentalism exterior ; polisemantismul tinde spre un monosemantism gol. Desigur, proza expozitivă poate să se orneze din abundență cu tropi poetici, dar aici aceștia își pierd semnificația poetică autentică.

În felul acesta, proza expozitivă pare să legalizeze și să canonizeze ruptura absolută dintre limbaj și material, să găsească acestei rupturi o formă de depășire stilistică aparentă și convențională. Acum îi devine accesibil orice material, de orice obîrșie. Pentru ea, limbajul este o stihie neutră, pe deasupra agreabilă și împodobită,

care-i permite să se concentreze asupra caracterului captivant — important din punct de vedere exterior, frapant şi emoţionant — al materialului însuşi.

Evoluţia prozei expozitive în romanul cavaleresc continuă în această direcţie pînă va atinge culmea sa cu *Amadis*[1] şi cu romanul pastoral. Însă, pe făgaşul acestei evoluţii, proza expozitivă se îmbogăţeşte cu noi aspecte esenţiale, care-i permit să se apropie de stilul romanesc autentic şi să determine prima linie stilistică principală a evoluţiei romanului european. E drept, contopirea şi întrepătrunderea deplină a limbajului şi materialului pe solul romanului nu se va produce aici, ci în cea de a doua linie, în stilul care-şi refractă şi orchestrează intenţiile, adică pe acel făgaş care a devenit principal şi cel mai productiv în istoria romanului european.

În procesul evoluţiei prozei romaneşti expozitive este elaborată categoria apreciativă specială a „literaturităţii limbii" sau — mai aproape de spiritul concepţiei iniţiale — a „înnobilării limbii". Aceasta nu este o categorie stilistică în sensul exact al cuvîntului, fiindcă dincolo de ea nu se află nici un fel de imperative artistice precise, importante, în privinţa genului ; dar, în acelaşi timp, nu constituie nici o categorie lingvistică ce evidenţiază limba literară ca unitate social-dialectologică determinată. Categoria „literaturităţii" şi a „înnobilării" se află la frontiera dintre imperativul şi aprecierea stilistică şi constatarea şi normarea lingvistică (adică aprecierea apartenenţei unei forme date la un anumit dialect şi stabilirea corectitudinii ei lingvistice).

Aici intră popularitatea şi accesibilitatea (adaptarea la fondul aperceptiv, pentru ca cele spuse să se încadreze în acest fond, fără să-l dialogheze, fără a stîrni disonanţe dialogice categorice), cursivitatea şi netezimea stilului.

În diferite limbi naţionale şi în diferite epoci, această categorie generală (aflată, într-un fel, în afara genurilor) a „limbajului literar" se umple de un conţinut concret

[1] Separat de solul său spaniol, romanul *Amadis* a devenit internaţional.

divers și are o semnificație diferită atît în istoria literaturii, cît și în istoria limbii literare. Dar întotdeauna și pretutindeni raza de acțiune a acestei categorii este limbajul vorbit al cercurilor literare, culte (în cazul nostru — al tuturor celor care aparțin „societății nobiliare"), limbajul scris al genurilor familiare și semiliterare (scrisori, jurnale etc.), limbajul genurilor social-ideologice (felurite discursuri, reflecții, descrieri, articole etc.), în sfîrșit, genurile literare în proză și în special romanul. Cu alte cuvinte, această categorie pretinde să reglementeze acel domeniu al limbajului literar și uzual (în sens dialectologic), care nu este reglementat de genurile stricte formate, cu imperativele lor precise și diferențiate față de limbajul lor ; categoria „literaturității generale" n-are, firește, ce căuta în domeniul poeziei lirice, al eposului și al tragediei. Ea reglementează plurilingvismul vorbit și scris, care înconjoară din toate părțile genurile poetice stabile și stricte, ale căror exigențe nu pot fi în nici un caz aplicate nici limbajului vorbit, nici celui scris uzual [1]. Ea tinde să ordoneze acest plurilingvism, să canonizeze, pentru el, un anumit stil lingvistic.

Repetăm, conținutul concret al acestei categorii a literaturității limbajului, aflată în afara genurilor, ca atare poate fi de o varietate infinită, mai mult sau mai puțin precis și concret, poate să se sprijine pe diverse intenții cultural-ideologice, să fie motivat prin diverse interese și valori : apărarea caracterului social închis al colectivității privilegiate („limba societății nobiliare"), apărarea intereselor naționale, locale, de pildă, consolidarea dominației dialectului toscan în limba italiană literară, apărarea intereselor centralismului cultural-politic ca, de pildă, în Franța secolului al XVII-lea. Apoi, această categorie poate avea diferiți realizatori concreți : de pildă, gramatica academică, școala, saloanele, curentele literare, anu-

[1] Această rază de acțiune a categoriei „limbajului literar", în alte epoci, se poate îngusta, atunci cînd vreunul dintre genurile semiliterare elaborează un canon stabil și diferențiat (de pildă, genul epistolar).

mite genuri etc. Pe de altă parte, categoria respectivă poate să tindă spre limita sa lingvistică, adică spre corectitudinea lingvistică : în acest caz, ea atinge generalitatea maximă, în schimb îşi pierde aproape orice expresivitate şi precizie ideologică (într-un astfel de caz este justificată astfel : „acesta este spiritul limbii", „aşa este în franţuzeşte"), însă poate, dimpotrivă, să tindă spre limita sa stilistică : în acest caz, conţinutul ei se concretizează şi din punct de vedere ideologic, căpătînd o anumită precizie obiectual-semantică şi expresivă, iar exigenţele ei califică într-un anumit fel pe cel care vorbeşte şi pe cel care scrie (în acest caz ea se justifică astfel : „aşa trebuie să gîndească, să vorbească şi să scrie orice om distins" sau „orice om fin şi sensibil" etc.). În ultimul caz, „literaturitatea", care reglementează genurile vieţii curente (discuţia, scrisorile, jurnalele), nu poate să nu influenţeze, uneori foarte profund, gîndirea practică şi chiar stilul de viaţă, creînd „indivizi literari", şi „acţiuni literare". În sfîrşit, gradul eficienţei şi importanţei istorice a acestei categorii în istoria literaturii şi în istoria limbii literare poate fi foarte diferit : el poate fi foarte mare, de pildă, în Franţa, în secolele XVII şi XVIII, dar poate fi şi nesemnificativ ; astfel, în alte epoci, plurilingvismul (chiar cel dialectologic) inundă cele mai înalte genuri poetice. Toate acestea, adică gradele şi caracterul eficienţei istorice, depind, bineînţeles, de conţinutul acestei categorii, de forţa şi stabilitatea instanţei culturale şi politice pe care această categorie se sprijină.

Aici, ne vom referi doar în treacăt la această categorie extrem de importantă a „literaturităţii generale a limbajului". Nu ne interesează importanţa ei în literatură, în genere, şi nici în istoria limbii literare, ci doar în istoria stilului romanesc. Aici, această importanţă este uriaşă : directă, în romanele din prima linie stilistică, şi indirectă — în romanele din cea de a doua linie.

Romanele primei linii stilistice vin cu pretenţia de a organiza şi reglementa stilistic plurilingvismul limbajului vorbit şi al genurilor uzuale şi semiliterare scrise. Prin aceasta se defineşte în mare măsură atitudinea lor faţă

de plurilingvism. Cît privește romanele celei de a doua linii stilistice, ele transformă acest limbaj curent și literar, organizat și înnobilat, într-un material esențial pentru orchestrarea lor, iar pe indivizii care utilizează acest limbaj (adică pe „indivizii literari", cu gîndirea și cu acțiunile lor literare), în eroii lor principali.

Nu este posibilă înțelegerea naturii stilistice a primei linii a romanului dacă nu se ține seama de un fapt foarte important : de atitudinea specială a acestor romane față de limbajul vorbit și față de genurile vieții curente și cele obișnuite. Discursul în roman se construiește într-o continuă interacțiune cu discursul vieții. Romanul cavaleresc în proză se opune plurilingvismului „inferior", „vulgar", din toate domeniile vieții, promovînd în schimb discursul său specific-idealizat, „înnobilat". Discursul vulgar, neliterar, este impregnat de intenții inferioare și de o expresie rudimentară, este orientat îngust din punct de vedere practic, prins în mrejele asociațiilor obișnuite, triviale și amintește de contexte specifice. Romanul cavaleresc îi opune discursul său, legat doar de asociații înalte și nobile, plin de reminiscențele unor contexte elevate (istorice, literare, savante). Totodată, un asemenea discurs înnobilat, spre deosebire de cel poetic, poate înlocui discursul vulgar în conversații, scrisori și alte genuri obișnuite, așa cum un eufemism înlocuiește o expresie grosolană, pentru că tinde să se orienteze în aceeași sferă ca și cuvîntul vieții.

Astfel, romanul cavaleresc devine purtătorul categoriei *literaturității limbajului, categorie aflată în afara genurilor ;* el pretinde să dea norme pentru limba vieții, să dea lecții de stil și bonton : cum să discuți în societate, cum să scrii o scrisoare etc. În această privință, influența lui *Amadis* a fost deosebit de mare. S-au elaborat cărți speciale, cum ar fi *Tezaurul lui Amadis, Carte de complimente,* care adunau modele de conversații, scrisori, cuvîntări etc. extrase din roman, cărți care s-au bucurat de o răspîndire și de o influență uriașă pe tot parcursul secolului al XVII-lea. Romanul cavaleresc oferă un cuvînt pentru toate situațiile și cazurile posibile, opunîndu-se

totdeauna cuvîntului vulgar cu modurile lui de abordare grosolane.

O genială reprezentare artistică a întîlnirilor dintre discursul înnobilat de către romanul cavaleresc şi discursul vulgar, în toate situaţiile importante atît pentru roman, cît şi pentru viaţă, o dă Cervantes. Obiectivul intrinsec polemic al discursului înnobilat în raport cu plurilingvismul apare în *Don Quijotte*, în dialogurile romaneşti cu Sancho şi cu alţi reprezentanţi ai realităţii plurilingve şi grosolane a vieţii, precum şi în dinamica subiectului romanului. Dialogismul interior potenţial, aflat în cuvîntul înnobilat, este actualizat aici şi evidenţiat — în dialoguri şi în mişcarea subiectului — dar, ca orice dialogism lingvistic autentic, el nu se epuizează definitiv şi nu se finalizează din punct de vedere dramatic.

Pentru discursul poetic, în sens restrîns, asemenea atitudine faţă de plurilingvismul extraliterar este, desigur, absolut exclusă. Discursul poetic ca atare e de neconceput şi imposibil în situaţiile de viaţă şi în genurile familiare. El nu e în stare să se opună direct plurilingvismului, fiindcă nu au nici un teren comun, apropiat. El poate, e drept, să influenţeze genurile obişnuite şi chiar limbajul vorbit, însă doar indirect.

Pentru a-şi realiza sarcina organizării stilistice a limbajului uzual, romanul cavaleresc în proză trebuia, desigur, să includă în structura sa întreaga varietate a genurilor ideologice curente şi intraliterare. Acest roman, ca şi cel sofistic, era o enciclopedie cvasicompletă a genurilor epocii sale. Structural, toate genurile intercalate beneficiau de o anumită perfecţiune şi autonomie, de aceea ele puteau fi uşor desprinse din roman şi să figureze separat ca modele. Desigur, în funcţie de caracterul genului intercalat, varia întrucîtva şi stilul romanului (răspunzînd doar unui minimum de exigenţe ale genului), dar în tot ceea ce avea esenţial el rămînea uniform; despre limbajele genurilor, în sens strict, nu se poate vorbi: toată această diversitate a genurilor intercalate este traversată de un singur limbaj uniform înnobilat.

Unitatea sau, mai exact, uniformitatea acestui limbaj înnobilat nu-şi este sieşi suficientă : ea este polemică şi abstractă. La baza ei se află o anumită atitudine distinsă, fidelă sieşi în toate, faţă de realitatea inferioară. Dar unitatea şi fidelitatea faţă de sine a acestei atitudini nobile sînt obţinute cu preţul abstracţiei polemice şi de aceea sînt inerte, palide şi imobile. Altfel nici nu poate fi unitatea acestor romane în condiţiile dezorientării lor sociale şi ale lipsei de bază ideologică. Orizontul obiectual şi expresiv al acestui discurs romanesc nu este unul schimbător, evadat în infinitul realităţii, al omului viu şi mobil, ci este parcă orizontul imobilizat al omului care aspiră să-şi păstreze una şi aceeaşi poză imobilă şi care se pune în mişcare nu pentru a vedea, ci, dimpotrivă, pentru a se întoarce, pentru a nu observa, pentru a se îndepărta. Este un orizont care nu e încărcat de lucruri reale, ci de reminiscenţe verbale ale lucrurilor şi imaginilor literare, opuse polemic plurilingvismului grosolan al lumii reale şi purificate cu migală (dar intenţionat polemic şi de aceea sesizabil) de posibilele asociaţii obişnuite, grosolane.

Reprezentanţii celei de a doua linii stilistice a romanului (Rabelais, Fischart, Cervantes ş.a.) transformă parodic acest procedeu de abstractizare, desfăşurînd în comparaţii o serie de asociaţii intenţionat grosolane, care depreciază termenul comparat în vîltoarea celei mai de jos banalităţi prozaice, distrugînd prin aceasta planul literar înalt, obţinut pe calea abstractizării polemice. Pluringvismul se răzbună aici pentru eliminarea lui abstractă (de pildă, în discursurile lui Sancho Panza) [1].

[1] Literatura germană se caracterizează prin înclinaţia specială pentru acest procedeu al deprecierii cuvintelor elevate prin intermediul desfăşurării unor comparaţii şi asociaţii inferioare. Introdus în literatura germană de Wolfram von Eschenbach, acest procedeu a determinat, în secolul al XV-lea, stilul predicatorilor populari de genul lui Geiler von Kaisersberg, în secolul al XVI-lea este întîlnit la Fischart, în secolul al XVII-lea în predicile lui Abraham a Santa-Clara, în secolele XVIII şi XIX în romanele lui Hippel şi Jean Paul.

Pentru cea de a doua linie stilistică, limbajul înnobilat al romanului cavaleresc, cu caracterul său abstract polemic, nu devine decît unul dintre participanţii dialogului limbajelor, o imagine a limbajului în proză (cea mai profundă şi completă la Cervantes), imagine capabilă să opună rezistenţă dialogică intrinsecă noilor intenţii ale autorului, imagine tulburată, bivocală.

Spre începutul secolului al XVII-lea, prima linie stilistică a romanului începe să se schimbe întrucîtva : idealizarea abstractă şi polemismul abstract ale stilului romanesc încep să fie folosite de forţele istorice reale pentru realizarea unor sarcini polemice şi apologetice mult mai concrete. Dezorientarea socială a romantismului cavaleresc abstract este înlocuită cu orientarea socială şi politică clară a romanului baroc.

Romanul pastoral îşi percepe cu totul altfel materialul şi îi orientează altfel stilizarea. Este vorba nu numai de o atitudine creatoare mult mai liberă faţă de material [1], ci de modificarea funcţiilor lui. Simplu, se poate spune astfel : la materialul străin nu mai ajungi evadînd din realitatea contemporană, ci înveşmîntezi în el această realitate, te reprezinţi pe tine însuţi. Atitudinea romantică faţă de material începe să fie înlocuită cu una nouă, cu cea barocă. Este descoperită o nouă formulă a atitudinii faţă de material, un nou mod de utilizare artistică a lui, pe care, din nou, o vom defini, simplu, ca deghizare a realităţii înconjurătoare într-un material străin, ca o mascaradă eroizantă specifică [2]. Sentimentul conştiinţei de

[1] De aceasta sînt legate principalele realizări compoziţionale ale romanului pastoral în comparaţie cu cel cavaleresc : o mai mare concentrare a acţiunii, o mai mare desăvîrşire a ansamblului, dezvoltarea peisajului stilizat. De asemenea, trebuie menţionată introducerea mitologiei (clasice) şi introducerea versurilor în proză.

[2] Este caracteristică răspîndirea „dialogului morţilor" — formă care dă posibilitatea de a conversa pe teme proprii (contemporane, actuale) cu înţelepţii, savanţii şi eroii tuturor ţărilor şi tuturor timpurilor.

sine al epocii devine puternic și utilizează un material străin variat pentru a se autoexprima și a se autoreprezenta. În romanul pastoral, această nouă percepere a materialului și acest nou mod de folosire a lui se află doar în faza inițială : amplitudinea lor este încă prea redusă și forțele istorice ale epocii nu s-au concentrat încă. Elementul autoexprimării lirico-intime este predominant în aceste romane oarecum de cameră.

Noul mod de utilizare a materialului se desfășoară și se realizează total în romanul istorico-eroic baroc. Epoca se lansează cu aviditate în căutarea unui material de încărcătură eroică intensă în toate timpurile, în toate țările și culturile ; puternicul sentiment al conștiinței de sine se consideră în stare să se învește organic în orice material cu încărcătură eroică intensă, indiferent din ce univers cultural-ideologic ar proveni el. Orice exotism era binevenit : materialul oriental nu era mai puțin răspîndit decît cel antic și cel medieval. A te descoperi și a te realiza într-un material străin, a te eroiza pe tine și a eroiza lupta ta într-un material străin, iată care este patosul romanului baroc. Concepția barocă despre lume, cu polaritățile ei, cu supratensiunea unității ei contradictorii, pătrunzînd în materialul istoric, înlătură orice urmă de autonomie, orice rezistență interioară a lumii culturale străine care a creat acest material, îl transformă în învelișul exterior, stilizat, al propriului conținut [1].

Importanța istorică a romanului baroc este deosebit de mare. Genetic, aproape toate variantele romanului perioadei moderne provin din diversele aspecte ale romanului baroc. Fiind moștenitorul întregii evoluții anteriore a romanului și folosind pe scară largă această moștenire (romanul sofiștilor, *Amadis*, romanul pastoral), el a izbutit să reunească toate acele aspecte care în evoluția ulterioară figurează separat, ca variante autonome : romanul de probleme, romanul de aventuri, romanul istoric, romanul psihologic, romanul social. Romanul baroc a devenit

[1] Deghizarea autentică a unor contemporani reali în *Astreea* lui D'Urfé.

pentru perioada ulterioară o enciclopedie a materialului : motive romaneşti, situaţii de subiect. Majoritatea motivelor romanului perioadei moderne, care într-un studiu comparativ îşi dezvăluie obîrşia antică sau orientală, au pătruns aici prin intermediul romanului baroc ; aproape toate investigaţiile genealogice conduc în mod nemijlocit la el şi abia apoi spre izvoarele sale medievale şi antice (şi, mai departe, spre orient).

Romanul baroc a căpătat pe drept denumirea de „roman al încercării". În această privinţă, el constituie desăvîrşirea romanului sofistic, care a fost, de asemenea, roman al încercării (fidelităţii şi neprihănirii îndrăgostiţilor despărţiţi). Dar aici, în romanul baroc, această încercare a eroismului şi fidelităţii eroului, a caracterului său ireproşabil în toate privinţele, sudează mult mai organic materialul grandios şi foarte divers al romanului. Totul aici înseamnă piatră de încercare, mijloc de încercare a tuturor laturilor şi calităţilor eroului cerute de idealul baroc al eroismului. Materialul este organizat trainic şi în profunzime în jurul ideii de încercare.

Asupra ideii de încercare, precum şi asupra altor idei de organizare a genului romanesc, este necesar să ne oprim în mod special.

Ideea încercării eroului şi a cuvîntului său este, poate, cea mai importantă idee organizatoare a romanului, care-l deosebeşte fundamentul de epos : eroul epic este de la început în afara oricărei încercări ; îndoiala faţă de eroismul eroului este de neconceput în universul epic.

Ideea încercării permite organizarea profundă şi esenţială a materialului romanesc divers în jurul eroului. Dar conţinutul ideii de încercare poate să se schimbe fundamental în funcţie de epocă şi de grupul social. În romanul sofiştilor, această idee, formată pe terenul cazuisticii retorice a celei de a doua sofistici, are un caracter formal şi exterior (elementul psihologic şi etic lipseşte cu desăvîrşire). Altfel era această idee în legenda creştină timpurie, în „vieţile sfinţilor" şi în confesiunile autobiogra-

fice, aici îmbinîndu-se, de obicei, cu ideea crizei și renașterii (acestea sînt formele embrionare ale romanului încercării cu caracter de aventuri și de confesiune). Ideea creștină a martiriului (încercarea prin suferință și moarte), pe de o parte, și ideea ispitei (încercarea prin ispite), pe de alta, conferă un conținut specific ideii de încercare, organizatoare a materialului în vasta literatură apocrifă creștină timpurie și apoi în cea medievală [1]. O altă variantă a aceleiași idei a încercării organizează materialul romanului cavaleresc clasic, în versuri, variantă care reunește atît trăsăturile încercării romanului grec (încercarea fidelității în dragoste și a eroismului), cît și trăsăturile legendei creștine (încercarea prin suferințe și ispite). Aceeași idee, dar mai diminuată și îngustă, organizează romanul cavaleresc în proză, dar îl organizează slab și superficial, fără a pătrunde în adîncul materialului. În sîrșit, în romanul baroc, ea unifică armonios, cu o forță compozițională excepțională, un material grandios și foarte divers.

În evoluția ulterioară a romanului, ideea încercării își păstrează importanța organizatoare primordială, încărcîndu-se, în funcție de epocă, cu un conținut ideologic diferit; legăturile cu tradiția se păstrează, însă liniile acestei tradiții predomină cînd una, cînd alta (antică, hagiografică, barocă). O variantă specială a ideii încercării, extrem de răspîndită în romanul secolului al XIX-lea, este încercarea vocației, a geniului, a menirii înalte. Aici intră înainte de toate tipul romantic al menirii și al încercării ei de către viață. Apoi o variantă foarte importantă a înaltei meniri este întrupată în romanul francez de parveniții epocii napoleoniene (eroii lui Stendhal, eroii lui Balzac). La Zola, ideea menirii se transformă în ideea utilității în viață, a sănătății biologice și a adaptării omului; în romanele lui, materialul este organizat ca încer-

[1] Astfel, ideea încercării organizează deosebit de armonios și sobru foarte cunoscuta *Viață a lui Alexis* (în versuri), din perioada veche franceză; la noi, vezi, de pildă, *Viața lui Feodosi Peciorski.*

care a valorii biologice plenare a eroilor (cu rezultat negativ). O altă variantă este încercarea genialităţii (ea se îmbină adesea cu încercarea paralelă a utilităţii în viaţă a artistului). Alte variante în secolul al XIX-lea : încercarea personalităţii puternice care în virtutea anumitor temeiuri se opune colectivităţii, avînd pretenţii la autosuficienţă şi singurătate mîndră (sau la rolul de conducător menit) ; încercarea reformatorului moral sau a amoralistului, încercarea nietzscheanului, a femeii emancipate etc. Toate acestea sînt idei organizatoare foarte răspîndite în romanul european din secolul al XIX-lea şi de la începutul secolului al XX-lea [1]. O variantă specială a romanului încercării o constituie romanul rus al încercării intelectualului, privind utilitatea şi deplina lui valoare socială (tema „omului de prisos"), care la rîndul ei se împarte într-o serie de subvariante (de la Puşkin pînă la încercarea intelectualului în revoluţie).

Ideea încercării are o importanţă uriaşă în romanul de aventuri pur. Productivitatea acestei idei se manifestă exterior în faptul că permite îmbinarea organică în roman a aventurismului de mare încordare şi diversitate cu o problematică profundă şi o psihologie complexă. Totul depinde de profunzimea ideologică, de oportunitatea social-istorică şi de caracterul progresist al conţinutului ideii încercării, care organizează romanul ; în funcţie de aceste calităţi, romanul atinge plenitudinea, amploarea şi profunzimea maximă a tuturor posibilităţilor sale ca gen. Romanul de aventuri pur îngustează adesea posibilităţile genului romanesc aproape pînă la extremă, totuşi subiectul nud, aventura nudă, prin natura lor, nu pot deveni niciodată forţe organizatoare ale romanului. Dimpotrivă, în orice subiect, în orice aventură descoperim întotdeauna urmele unei idei care le organizase mai înainte, care crease trupul subiectului respectiv şi îl însufle-

[1] Greutatea specifică a unor astfel de încercări ale reprezentanţilor a tot felul de idei şi orientări la modă este uriaşă în producţia romanescă de masă a romancierilor de mîna a doua.

ţise, dar care acum şi-a pierdut forţa ideologică şi de-abia mai pîlpîie în el. Cel mai adesea subiectul aventurii este organizat de ideea, pe cale de a se stinge, a încercării eroului, însă nu totdeauna.

Noul roman de aventuri european are două izvoare principale diferite. Unul dintre tipurile romanului de aventuri conduce spre marele roman baroc al încercării (acesta este tipul predominant al romanului de aventuri), celălalt spre *Gil Bas* şi mai departe spre *Lazarillo*, adică este legat de „romanul picaresc". În antichitate întîlnim aceleaşi două tipuri, reprezentate, pe de o parte, de romanul sofiştilor, pe de altă parte, de Petronius. Primul tip principal al romanului de aventuri este organizat, ca şi romanul baroc, de una dintre variantele ideii încercării, aproape stinsă din punct de vedere ideologic şi complet exteriorizată. Totuşi acest tip de roman este mai complex şi mai bogat şi nu se îndepărtează definitiv de o anumită problematică şi de o anumită psihologie : în el se face întotdeauna simţit sîngele romanului baroc, al lui *Amadis*, al romanului cavaleresc şi, mai departe, al eposului, al legendei creştine şi al romanului grec[1]. Aşa este romanul de aventuri englez şi american (Defoe, Lewis, Radcliffe, Walpole, Cooper, London ş.a.) ; aşa sînt şi principalele variante ale romanului de aventuri şi bulevardier francez. Destul de des se observă amestecul celor două tipuri, dar în asemenea cazuri elementul organizator al ansamblului este întotdeauna primul tip (romanul încercării), ca mai puternic, dominant. Fermentul baroc al romanului de aventuri este foarte puternic : chiar în structura romanului bulevardier de cea mai joasă speţă se pot descoperi aspecte care, prin romanul baroc şi *Amadis*, ne conduc spre formele biografiei creştine timpurii, ale autobiografiei şi legendei lumii romano-elenistice. Un roman ca faimosul *Rocambole* al lui Ponson du Terrail este

[1] E drept, această amploare constituie rareori privilegiul lui: materialul problematic şi psihologic este, în majoritatea cazurilor, banalizat ; cel de al doilea tip este mult mai strict şi mai pur.

plin de cele mai vechi reminiscenţe. La baza structurii sale transpar formele romanului încercării latino-elenistic, cu criza şi renaşterea (Apuleius şi legendele creştine timpurii despre transformarea păcătosului). Vom întîlni în el o serie întreagă de aspecte care duc, prin romanul baroc, spre *Amadis,* mai departe spre romanul cavaleresc în versuri. În acelaşi timp, în structura lui sînt prezente şi elemente ale celui de-al doilea tip *(Lazarillo, Gil Blas),* dar, firește, spiritul baroc este dominant.

Cîteva cuvinte despre Dostoevski. Romanele lui sînt expresii pregnante ale romanului încercării. Fără a ne referi, în esenţă, la conţinutul ideii specifice încercării, pusă la baza structurii acestor romane, ne vom opri pe scurt asupra tradiţiilor istorice care şi-au lăsat amprenta asupra lor. Dostoevski era legat de romanul baroc prin patru linii : „romanul de senzaţie" englez [1] (Lewis, Radcliffe, Walpole ş.a.), romanul social de aventuri (de mahala) francez (E. Sue), romanele de încercare ale lui Balzac şi, în sfîrşit, prin romantismul german (în special prin Hoffmann). Dar, în afară de aceasta, Dostoevski era legat direct de literatura apocrifă şi de legenda creştină, de obîrşie ortodoxă, cu ideea lor specifică despre încercare. Prin aceasta se explică îmbinarea organică, în romanele lui, a aventurii, a confesiunii, a problematicii, a vieţilor sfinţilor, a crizelor şi a renaşterii, adică tot acel complex caracteristic romanului romano-elenistic al încercării (cît putem judeca după Apuleius, după datele care ne-au rămas despre unele biografii şi după legenda hagiografică creştină din perioada timpurie).

Studierea romanului baroc, care a absorbit materialul uriaş al evoluţiei anterioare a acestui gen, are o însemnătate excepţională pentru înţelegerea celor mai importante variante romaneşti ale perioadei moderne. Aproape toate liniile conduc nemijlocit spre el şi apoi, mai departe, spre evul mediu, spre lumea romano-elenistică şi spre Răsărit.

---

[1] Termenul lui V. Dibelius.

În secolul al XVIII-lea, Wieland, Wezel, Blankenburg, iar apoi Goethe și romanticii au proclamat — ca o contrapondere la romanul încercării — ideea nouă a „romanului formării" și, în special, a „romanului de ucenicie".

Ideea încercării nu avea legătură cu devenirea omului ; în unele dintre formele sale, ea cunoaște criza, regenerarea, dar nu cunoaște evoluția, devenirea, formarea treptată a omului. Ea pornește de la omul gata format și îl supune încercării din punctul de vedere al unui ideal de asemenea gata format. Romanul cavaleresc și mai cu seamă romanul baroc sînt tipice, în acest sens, fiindcă postulează direct noblețea înnăscută, imobilă și inertă a eroilor săi.

Romanul perioadei moderne opune romanului baroc devenirea omului, pe de o parte, și un anumit dualism, o anumită lipsă de perfecțiune a omului viu, amestecul de bine și rău, de forță și slăbiciune — pe de altă parte. Viața, cu evenimentele ei, nu mai servește drept piatră de încercare și mijloc de verificare a eroului gata format (sau, în cel mai bun caz, de factor stimulator al evoluției naturii dinainte formate și predeterminate a eroului) ; acum viața, cu evenimentele ei, pusă sub lumina ideii devenirii, este revelată ca o experiență a eroului, ca școală, ca mediu care formează și modelează pentru prima dată caracterul eroului și concepția lui despre lume. Ideea devenirii și uceniciei permite organizarea într-un mod nou a materialului în jurul eroului și relevarea, în acest material, a unor laturi cu totul noi.

Ideea devenirii și uceniciei și ideea încercării nu se exclud defel una pe cealaltă în cadrul romanului perioadei moderne, dimpotrivă, ele pot fi îmbinate profund și organic. Majoritatea marilor modele ale romanului european asociază organic ambele idei (mai ales în secolul al XIX-lea, cînd modelele pure ale romanului încercării și ale formării sînt destul de rare). Astfel, încă *Parsifal* îmbină ideea încercării (dominantă) cu ideea formării. Același lucru trebuie spus și despre romanul clasic al uce-

niciei — *Wilhelm Meister* : și în el ideea educației (aici dominantă) se îmbină cu ideea încercării.

Tipul de roman creat de Fielding și, în parte, de Sterne se caracterizează de asemenea prin conjugarea ambelor idei, ba chiar în proporție aproape egală. Sub influența lui Fielding și Sterne a fost creat tipul continental al romanului educației, reprezentat de Wieland, Wezel, Hippel și Jean Paul ; aici, încercarea idealistului și a originalului nu duce la simpla lor demascare, ci la transformarea lor în oameni care gîndesc mult mai realist ; aici, viața nu este doar piatră de încercare, ci și școală.

Din variantele specifice ale îmbinării celor două tipuri de roman mai citățm *Henric cel Verde* al lui G. Keller, care este organizat de ambele idei. La fel este construit *Jean-Christophe* al lui Romain Rolland.

Prin romanul încercării și romanul formării nu se epuizează, desigur, toate tipurile de organizare romanescă. Este suficient să semnalăm principalele idei organizatoare noi, introduse de structura biografică și autobiografică a romanului. Biografia și autobiografia, în decursul evoluției lor, au elaborat o serie de forme definite de idei organizatoare deosebite, de pildă : „eroismul și virtutea", ca bază a organizării materialului biografic, sau „muncile și zilele", sau „reușita și nereușita" etc.

Să ne întoarcem la romanul baroc al încercării de la care ne-a sustras excursul nostru. Care e poziția discursului în acest roman și care este atitudinea lui față de plurilingvism ?

Discursul romanului baroc este un *discurs patetic*. Aici a fost creat (mai precis, a atins plenitudinea evoluției sale) patetismul romanesc, atît de deosebit de patosul poetic. Romanul baroc a devenit pepiniera unui patetism specific peste tot unde a pătruns influența lui și unde erau păstrate tradițiile lui, cu precădere în romanul încercării (și în elementele de „încercare" în tipul mixt).

Patetismul baroc se definește prin apologie și polemică. Acesta este patosul prozei, care simte mereu îm-

potrivirea discursului și a punctului de vedere străin, este patosul justificării (autojustificării) și al acuzării. Idealizarea eroizantă a romanului baroc nu este epică ; ca și în romanul cavaleresc, este aceeași idealizare abstract-polemică și mai ales apologetică, dar — spre deosebire de romanul cavaleresc — ea este profund patetică și se sprijină pe forțele social-culturale reale, conștiente. Vom insista pe scurt asupra specificului acestui patos romanesc.

Discursul patetic se prezintă în întregime suficient sieși și obiectului său. Fiindcă aici vorbitorul se implică total, fără nici o distanțare și fără nici o rezervă. Discursul patetic apare ca un cuvînt direct intențional.

Însă patosul este departe de a fi întotdeauna astfel. Discursul patetic poate fi convențional și chiar ambiguu, asemenea discursului bivocal. Tocmai astfel, aproape inevitabil, este patosul în roman, fiindcă aici el nu are și nu poate avea nici un suport real, el trebuie să și-l caute în alte genuri. Patosul romanesc nu beneficiază de cuvinte proprii, el trebuie să împrumute cuvinte „străine". Adevăratul patos *concret* este numai patosul *poetic*.

Patetismul romanesc întotdeauna restaurează în roman oricare alt gen, care în forma sa directă și pură și-a pierdut terenul real. Discursul patetic în roman apare aproape întotdeauna ca surogat al unui asemenea gen inaccesibil perioadei și forței sociale respective : acesta este cuvîntul predicatorului fără catedră, al judecătorului temut fără putere juridică și represivă, al profetului fără misiune, al politicianului fără putere politică, al credinciosului fără biserică etc. Pretutindeni discursul patetic este legat de astfel de obiective și poziții, inaccesibile autorului în toată seriozitatea și logica lor, dar pe care, în același timp, el trebuie să le reproducă în mod convențional în discursul său. Toate formele și mijloacele patetice ale limbajului (lexicale, sintactice și compoziționale) sînt îngemănate cu aceste obiective și poziții precise, toate satisfac o anumită forță organizată, implică o anumită delegație socială determinată și elaborată a locutorului. Nu

există limbaj pentru patosul pur individual al omului care scrie un roman : vrînd-nevrînd, acesta trebuie să urce la catedră, să pozeze în predicator, în judecător etc. Nu există patos fără amenințare, fără blesteme, fără făgăduințe, fără blagosloviri etc.[1] În limbajul patetic nu se poate pătrunde fără a-ți însuși, în mod fals, o anumită putere, un rang, o poziție etc. În aceasta constă „blestemul" discursului patetic direct în roman. De aceea, în roman (şi, în genere, în literatură), patosul autentic se teme de discursul patetic direct şi rămîne legat de obiect.

Discursul patetic şi expresivitatea lui s-au născut şi s-au format într-o imagine îndepărtată şi sînt organic legate de categoria axiologic-ierarhică a trecutului. În zona familiară a contactului cu actualitatea imperfectă nu există loc pentru aceste forme ale patosului : inevitabil, el distruge această zonă de contact (de pildă, la Gogol). Se impune o poziție ierarhică înaltă, care în condițiile acestei zone nu este posibilă (de aici artificialitatea, nefirescul).

Patosul apologetic şi polemic al romanului baroc se asociază organic cu ideea specifică barocului a încercării caracterului ireproşabil înnăscut şi imuabil al eroului. În tot ceea ce este esențial, între erou şi autor nu există nici o distanță ; masa verbală principală a romanului este situată într-un singur plan ; astfel, în toate aspectele sale şi în egală măsură, ea este corelată cu plurilingvismul, pe care însă nu-l introduce în componența sa, ci îl lasă în afară.

Romanul baroc reunește diversitatea genurilor intercalate. El aspiră, de asemenea, să fie o enciclopedie a tuturor aspectelor limbajului literar al epocii şi chiar a tuturor cunoştințelor şi informațiilor posibile (filosofice, istorice, politice, geografice etc.). Se poate spune că roma-

[1] Ne referim, desigur, numai la discursul patetic care se află în corelație polemică şi apologetică cu discursul străin, şi nu la patosul reprezentării, patosul pur obiectual, artistic, care nu are nevoie de convenționalitate specifică.

nul baroc a atins limita enciclopedismului, propriu primei linii stilistice [1].

Din romanul baroc se desprind două ramuri ale evoluției ulterioare (ele sînt totodată și cele două ramuri ale evoluției primei linii) : una continuă aspectul eroico-aventuros al romanului baroc (Lewis, Radcliffe, Walpole ș.a.), cealaltă ramură — romanul patetico-psihologic (în special cel epistolar) din secolele XVII—XVIII (Doamna de La Fayette, J.-J. Rousseau, Richardson ș.a.). Despre acest roman trebuie să spunem cîteva cuvinte, întrucît importanța lui stilistică pentru istoria ulterioară a romanului a fost foarte mare.

Din punct de vedere genetic, romanul psihologic sentimental este legat de scrisoarea intercalată în romanul baroc, de patetismul amoros epistolar. În romanul baroc, acest patetism sentimental era doar unul dintre aspectele patosului polemico-apologetic și, pe deasupra, constituia un aspect secundar.

În romanul sentimental-psihologic, discursul patetic este cu totul altfel : el devine intim-patetic și, pierzînd vastele proporții politice și istorice proprii romanului baroc, se asociază cu didacticismul moral al vieții curente, care satisface sfera restrînsă a vieții personale și familiale. Patetismul devine un patetism de cameră. Legat de aceasta, se modifică și raporturile limbajului romanesc cu plurilingvismul : ele devin mai strînse și mai directe, iar pe primul plan trec genurile pur uzuale — scrisoarea, jurnalul, conversațiile obișnuite. Didacticismul acestui patetism sentimental devine concret, pătrunde adînc în detaliile vieții de toate zilele, ale relațiilor intime dintre oameni și ale vieții interioare a individului.

Se creează astfel zona spațio-temporală specifică a *patetismului cameral* sentimental. Aceasta este zona scrisorii și a jurnalului intim. Zona de mare întindere și zona camerală ale contactului și familiarității („proximită-

[1] În special în barocul german.

ții") sînt deosebite ; sînt diferite, din acest punct de vedere, palatul și casa, templul (catedrala) și capela protestantă de casă. Dar nu e vorba de proporții, ci de organizarea specială a spațiului (aici sînt potrivite paralelele cu arhitectura și pictura).

Romanul sentimental-patetic este totdeauna legat de modificarea substanțială a limbajului literar în sensul apropierii lui de limbajul vorbit. Dar aici limbajul vorbit este ordonat și normat din punctul de vedere al categoriei literaturității, devine limbajul unic al exprimării directe a intențiilor autorului și nu doar unul dintre limbajele plurilingvismului care orchestrează aceste intenții. El se opune atît plurilingvismului grosolan și neorganizat al vieții curente, cît și marilor genuri literare, arhaice și convenționale, ca limbaj unic al literaturii și vieții, adecvat intențiilor și expresiei umane adevărate.

Opoziția față de vechiul limbaj literar și față de marile genuri poetice are o importanță fundamentală pentru romanul sentimental. Odată cu plurilingvismul inferior și grosolan al vieții curente, care trebuie supus ordonării și înnobilării, sentimentalismului și discursului său i se mai opune plurilingvismul cvasielevat și pseudoliterar care trebuie supus demascării și negării. Dar această atitudine față de plurilingvismul literar are un caracter polemic ; stilul și limbajul contestat nu intră în roman, ci rămîn în afara operei ca fundal dialogic.

Aspectele esențiale ale stilului sentimental se definesc tocmai prin această opoziție față de patetismul înalt, eroizant și abstract-tipizant. Detaliera descrierilor, însăși intenționalitatea promovării detaliilor cotidiene secundare, neînsemnate, orientarea reprezentării spre impresia nemijlocită produsă de obiect, în sfîrșit, patosul slăbiciunii vulnerabile și nu al forței eroice, îngustarea intenționată a orizontului și arenei încercării omului pînă la dimensiunile unui microunivers imediat (în limitele unei camere), toate acestea sînt determinate de opoziția polemică față de stilul literar contestat.

În locul unei convenționalități, sentimentalismul creează însă o altă convenționalitate, tot abstractă, dar care ignoră alte aspecte ale realității. Discursul înnobilat de patetismul sentimental, pretinzînd că înlocuiește discursul vulgar al vieții curente, intră inevitabil în același conflict dialogic fără soluție cu plurilingvismul real al vieții, în aceeași neînțelegere dialogică irezolvabilă ca și discursul înnobilat al lui *Amadis* în situațiile și dialogurile lui *Don Quijotte*. Dialogismul unilateral introdus în discursul sentimental este actualizat în romanul celei de a doua linii stilistice, unde patetismul sentimental are o rezonanță parodică, ca un limbaj printre alte limbaje, ca una dintre părțile dialogului limbajelor în jurul omului și universului [1].

Desigur, discursul patetic direct n-a pierit odată cu romanul baroc (patetismul eroic și patetismul ororilor) și cu sentimentalismul (patetismul de cameră al sentimentului); el a continuat să dăinuie ca una dintre variantele esențiale ale discursului direct al autorului, adică a discursului care exprimă intențiile autorului direct, fără refractare. El a continuat să trăiască, dar în nici una dintre variantele cît de cît importante ale romanului n-a mai constituit baza stilului. Indiferent unde ar apărea discursul patetic direct, natura lui rămîne neschimbată: locutorul (autorul) pozează convențional în judecător, predicator, dascăl etc., sau discursul lui apelează polemic la impresia nemijlocită, netulburată de nici un fel de premise ideologice, produsă de obiect și de viață. Astfel, între aceste două limite se deplasează discursul direct al autorului la Tolstoi. Particularitățile acestui discurs sînt determinate întotdeauna de plurilingvismul (literar și cel

[1] Într-o formă sau alta — la Fielding, Smollett, Sterne. În Germania — la Musäus, Wieland, Müller ș.a. Toți acești autori, în tratarea artistică a problemei patosului sentimental (și a didacticismului), în atitudinea lui față de realitate, urmează exemplul lui *Don Quijotte*, a cărui influență este definitorie. La noi cf. rolul limbajului richardsonian în orchestrarea polifonică a lui *Evgheni Oneghin* (bătrîna Larina și Tatiana în perioada rurală).

al vieţii curente), cu care acest discurs se află în corelaţie dialogică (polemică sau didacticistă); de pildă, reprezentarea deschisă, „nemijlocită" apare ca o dezeroizare a Caucazului, a războiului, a faptei de vitejie militară şi chiar a naturii.

Cei care neagă valoarea artistică a romanului, reducînd discursul romanesc la cel retoric, ornat doar aparent cu imagini pseudopoetice, au în vedere mai cu seamă prima linie stilistică a romanului, fiindcă ea pare să justifice afirmaţiile lor. Trebuie să recunoaştem că în această linie, întrucît ea tinde spre limita sa, cuvîntul romanesc nu-şi realizează posibilităţile specifice şi adesea (dar nici pe departe întotdeauna) alunecă în retorică goală sau în pseudopoezie. Totuşi şi aici, în prima linie, discursul romanesc este profund specific, deosebindu-se radical atît de cel retoric, cît şi de cel poetic. Acest specific este determinat de atitudinea dialogică esenţială faţă de plurilingvism. Stratificarea socială a limbajului, în procesul devenirii lui, constituie şi pentru prima linie a romanului o bază a modelării stilistice a discursului. Limbajul romanului se structurează într-o interacţiune dialogică neîntreruptă cu limbajele care îl înconjoară.

Poezia găseşte, de asemenea, limba stratificată în procesul devenirii ei ideologice neîntrerupte, o găseşte divizată în limbaje. Şi ea îşi vede limbajul înconjurat de limbaje, de plurilingvismul literar şi extraliterar. Dar poezia, care vizează puritatea maximă, operează cu limbajul său ca şi cum acesta ar fi un limbaj unic, ca şi cum în afara lui n-ar mai exista nici o diversitate de limbaje. Poezia se menţine parcă la mijlocul teritoriului limbajului propriu şi nu se apropie de limitele lui, unde, inevitabil, ar veni în contact dialogic cu plurilingvismul, ea se fereşte să privească dincolo de frontierele limbajului propriu. Dacă în epocile de crize lingvistice poezia îşi modifică totuşi limbajul, ea îşi canonizează numaidecît noul limbaj ca fiind unicul, ca şi cînd alt limbaj nici n-ar exista.

Proza romanescă din prima linie stilistică este situată chiar la hotarul limbajului său, fiind în corelaţie dia-

logică cu plurilingvismul înconjurător, se află în rezonanță cu aspectele lui principale și, în consecință, participă la dialogul limbajelor. Ea este orientată spre a fi receptată anume pe fundalul acestui plurilingvism, fiindcă numai în legătură dialogică cu el este dezvăluită semnificația ei artistică. Discursul său este expresia unei conștiințe lingvistice profund relativizate de diversitatea limbajelor și a limbilor.

Prin roman, limbajul literar intră în posesia organului care îl face să devină conștient de caracterul său plurilingv. Plurilingvismul în sine devine, în roman și datorită romanului, un plurilingvism pentru sine : limbajele intră în corelație dialogică și încep să existe unul pentru celălalt (asemenea replicilor dialogului). Numai datorită romanului limbajele se pun reciproc în lumină, limbajul literar devine un dialog al limbajelor care se cunosc și se înțeleg reciproc.

Romanele primei linii stilistice vin spre plurilingvism de sus în jos, ca să zicem așa, coboară spre el (romanul sentimental ocupă o poziție specială între plurilingvism și genurile înalte). Romanele celei de a doua linii, dimpotrivă, vin de jos în sus : ele se ridică din adîncul plurilingvismului spre sferele înalte ale limbajului literar, cucerindu-le. Aici obîrșia o constituie punctul de vedere al plurilingvismului asupra literaturității.

Este foarte greu, mai ales la începutul unei evoluții, să vorbim despre o deosebire genetică netă între cele două linii. Am arătat că romanul cavaleresc clasic, în versuri, nu încape în întregime în cadrul primei linii, că deja *Parsifalul* lui Wolfram von Eschenbach, de pildă, este neîndoielnic un mare model al romanului celei de a doua linii.

Totuși, în istoria ulterioară a prozei europene, discursul bivocal este elaborat, ca și în antichitate, în genurile epice mici (fabliau-ul, comedia satirică, genurile parodice mărunte), departe de făgașul cel mare al romanului cavaleresc înalt. Anume, aici, se elaborează acele ti-

puri şi variante principale ale discursului bivocal, care apoi vor determina stilul marelui roman al celei de a doua linii : discursul parodic în toate aspectele şi nuanţele lui — ironic, umoristic, narativ etc.

Aici, pe scară mică, în genurile inferioare mărunte, pe estradele teatrelor de bîlci, în pieţele iarmaroacelor, în cîntecele şi anecdotele străzii, se elaborează procedeele creării imaginilor limbajului, ale asocierii discursului cu imaginea locutorului, procedeele prezentării obiective a discursului odată cu omul, nu ca discurs al unui limbaj cu semnificaţii generale, impersonal, ci ca discurs caracteristic sau socialmente tipic al unui individ dat, ca limbaj al unui popă, cavaler, negustor, ţăran, jurist etc. Fiecare discurs are proprietarul său interesat şi părtinitor, nu există discursuri „ale nimănui", cu semnificaţie generală. Aceasta pare a fi filosofia discursului în nuvela satirico-realistă populară şi în alte genuri parodice şi comice inferioare. Mai mult, sentimentul limbajului care stă la baza acestor genuri este pătruns de o profundă neîncredere faţă de cuvîntul uman ca atare. Pentru înţelegerea discursului nu este important sensul lui obiectual şi expresiv direct (acesta este chipul fals la discursului), importantă este utilizarea lui reală, mereu interesată, de către vorbitor, utilizare determinată de poziţia acestuia (profesia, starea socială etc.) şi de situaţia concretă. Cine vorbeşte şi în ce împrejurări vorbeşte — iată ce determină sensul autentic al discursului. Orice semnificaţie directă şi expresivitate directă sînt false, mai cu seamă cele patetice.

Aici se pregăteşte acel scepticism radical în aprecierea discursului direct şi a oricărei seriozităţi directe, scepticism care se învecinează cu negarea posibilităţii discursului direct adevărat şi care îşi află expresia cea mai profundă la Villon, Rabelais, Sorel, Scarron ş.a. Tot aici se pregăteşte şi acea nouă categorie dialogică a replicii verbale şi eficiente date minciunii patetice, care a jucat un rol excepţional în istoria romanului european (şi nu numai a romanului), categoria *păcălelii vesele. Minciunii*

patetice, acumulată în limbajul tuturor genurilor elevate, oficiale, canonizate, în limbajul profesiilor, claselor și stărilor sociale recunoscute și stabilite, nu i se opune adevărul patetic, direct, ci păcăleala veselă și inteligentă, ca *minciună justificată pentru mincinoși.* Limbajelor popilor și călugărilor, ale regilor și seniorilor, ale cavalerilor și orășenilor bogați, ale învățaților și juriștilor, limbajelor tuturor celor puternici și aranjați în viață li se opune limbajul veselului picaro, care reproduce parodic, acolo unde este nevoie, orice fel de patetism ; însă el îl face inofensiv, rostindu-l însoțit de un zîmbet ori un șiretlic, bătîndu-și joc de minciună și, prin aceasta, transformînd minciuna în păcăleală veselă. Minciuna este pusă în lumină de către conștiința ironică și se autoparodiază în gura veselului picaro.

Formele marelui roman al celei de a doua linii sînt precedate și pregătite de cicluri originale de nuvele satirice și parodice. Nu putem să ne referim aici la problema acestei ciclizări romanești în proză, la deosebirile esențiale care o despart de cea epică, la diversele tipuri de unificare a nuvelelor și a altor elemente analoge, care ies din cadrul stilisticii.

Alături de figura picaroului apare, adesea contopindu-se cu el, figura *prostului,* neghiob autentic sau numai mască a picaroului. Alături de păcăleala veselă, falsului patetism i se opune naivitatea neroadă care nu-l înțelege (sau care-l înțelege denaturat, anapoda), care „însolitează" realitatea înaltă a cuvîntului patetic.

Această insolitare prozaică a universului convenționalității patetice prin prostia (simplitatea, naivitatea) care nu înțelege a avut o importanță uriașă pentru istoria ulterioară a romanului. Dacă în evoluția ulterioară a prozei românești, figura prostului și-a pierdut rolul organizator principal (ca figura picaroului), în schimb, aspectul *neînțelegerii* convenționalității sociale, a numelor, lucrurilor, evenimentelor înalte, patetice, rămîne aproape mereu ingredientul esențial al stilului prozei. Prozatorul zugrăvește lumea fie prin cuvintele unui narator care nu

înțelege convenționalismul acestei lumi, care nu cunoaște numele ei poetice, savante și alte nume înalte și importante, fie introducînd un personaj care nu înțelege, fie, în sfîrșit, stilul direct al autorului implică neînțelegerea intenționată (polemică) a tîlcului obișnuit al lumii (de pildă, la Tolstoi). Desigur, este posibilă folosirea concomitentă a aspectului neînțelegerii, al prostiei prozaice, în toate ipostazele.

Uneori neînțelegerea are un caracter radical și devine principalul factor constitutiv al stilului romanului (de pildă, în *Candid* al lui Voltaire, la Stendhal, la Tolstoi), dar deseori neînțelegerea tîlcului vieții prin anumite limbaje se limitează doar la anumite laturi ale ei. Așa este, de pildă, Belkin ca narator : prozaismul stilului său este determinat de neînțelegerea ponderii poetice a unuia sau altuia dintre aspectele evenimentelor povestite : el, ca să zicem așa, omite toate posibiltățile și efectele poetice, expune (intenționat) sec și concis toate aspectele foarte generoase din punct de vedere poetic. La fel de prost poet este și Griniov din *Fata căpitanului* (nu degeaba scrie versuri proaste). În povestirea lui Maxim Maximîci *(Un erou al timpului nostru)* este evidențiată neînțelegerea limbajului și patetismului byronian.

Asocierea nonînțelegerii cu înțelegerea, a prostiei, simplității, naivității cu inteligența este un fenomen frecvent și profund tipic în proza romanescă. Se poate spune că aspectul nonînțelegerii și al prostiei specifice (intenționate) determină aproape mereu, într-o măsură sau alta, proza romanescă din cea de a doua linie stilistică.

În roman, prostia (neînțelegerea) este întotdeauna polemică : ea este în corelație dialogică cu inteligența (cu falsa inteligență superioară), polemizează cu ea și o demască. Prostia, ca și păcăleala veselă, ca și toate celelalte categorii romanești, este o categorie dialogică, decurgînd din dialogismul specific al discursului romanesc. De aceea, în roman, prostia (neînțelegerea) este întotdeauna raportată la limbaj, la discurs : la baza ei stă întotdeauna neînțelegerea polemică a discursului celorlalți, a minciunii

patetice „străine" care înconjoară lumea, pretinzînd a-i pătrunde tîlcul, neînțelegerea polemică a limbajelor deprinse cu minciuna, unanim acceptate și canonizate, cu numele lor pompoase pentru lucruri și evenimente — limbajul poetic, limbajul savant-pedant, religios, politic, juridic etc. De aici diversitatea situațiilor românești dialogice sau a opozițiilor dialogice : prostul și poetul, prostul și învățatul pedant, prostul și moralistul, prostul și popa sau fariseul, prostul și legiuitorul (prostul care nu înțelege — la tribunal, la teatru, la o reuniune științifică etc.), prostul și politicianul etc. Diversitatea acestor situații este larg folosită în *Don Quijotte* (mai ales funcția de guvernator a lui Sancho, care oferă un teren fertil pentru dezvoltarea acestor situații dialogice) sau — cu toată deosebirea de stil — la Tolstoi : cel care nu înțelege nimic în diferite situații și instituții, de pildă, Pierre pe cîmpul de luptă, Levin la alegerile nobilimii, la ședințele dumei orășenești, în discuția lui Koznîșev cu profesorul de filosofie, în discuția cu economistul etc., Nehliudov la tribunal, la senat etc. Tolstoi reproduce vechile situații românești tradiționale.

Prostul prezentat de autor, prostul care insolitează universul convenționalității patetice poate să devină el însuși obiectul ridiculizării autorului. Autorul nu se solidarizează, în mod obligatoriu, cu el pînă la capăt. Momentul ridiculizării prostului însuși poate trece chiar pe primul plan. Dar prostul îi este necesar autorului : prin însăși prezența lui incomprehensivă, el insolitează universul convenționalismului social. Reprezentînd prostia, romanul deprinde inteligența prozei, înțelepciunea prozei. Observînd prostul sau observînd lumea cu ochii prostului, ochiul romancierului deprinde viziunea prozaică a lumii prinse în mrejele convenționalismului patetic și ale minciunii. Incomprehensiunea limbajelor unanim acceptate și care par a fi general semnificative te învață să le sesizezi obiectualitatea și relativitatea, să le exteriorizezi, să le observi contururile, adică te învață să descoperi și să construiești imaginile limbajelor sociale.

Vom lăsa la o parte diversele variante ale prostului şi ale incomprehensiunii elaborate în procesul evoluţiei istorice a romanului. Oricare roman, oricare curent literar aduce în prim plan unul dintre aspectele prostiei şi nonînţelegerii şi, în funcţie de aceasta, creează imaginea proprie a prostului (de pildă, puerilitatea la romantici, excentricii lui Jean Paul). Limbajele supuse insolitării sînt diverse şi corelate cu aspectele prostiei şi neînţelegerii. Diverse sînt şi funcţiile prostiei şi neînţelegerii în ansamblul romanului. Studierea acestor aspecte ale prostiei şi neînţelegerii şi a variantelor stilistice şi compoziţionale legate de ele în evoluţia lor istorică este una dintre sarcinile importante şi foarte interesante ale istoriei romanului.

Păcăleala veselă a picaroului este o minciună justificată pentru mincinoşi, prostia este o neînţelegere justificată a minciunii : acestea sînt cele două răspunsuri ale prozei date patetismului înalt şi oricărei seriozităţi şi convenţionalităţi. Dar între picaro şi prost apare, ca o originală îmbinare a lor, figura *bufonului*. Acesta este un picaro care şi-a pus masca prostului pentru a motiva, prin incomprehensiune, denaturările demascatoare şi încurcarea limbajelor şi numelor elevate. Bufonul este una dintre figurile cele mai vechi ale literaturii, iar limbajul lui, determinat de poziţia socială specifică (de privilegiile măscăriciului), una dintre formele cele mai vechi ale discursului uman în artă. În roman, funcţiile stilistice ale bufonului, la fel ca şi funcţiile picaroului şi ale prostului, sînt întru totul determinate de atitudinea faţă de plurilingvism (faţă de straturile lui înalte) : bufonul este cel care are dreptul să vorbească într-un limbaj nerecunoscut şi să denatureze răutăcios limbajele consacrate.

Aşadar, păcăleala veselă a picaroului, care parodiază limbajele elevate, denaturarea răutăcioasă şi întoarcerea lor pe dos de către bufon şi, în sfîrşit, neînţelegerea lor naivă de către prost — toate aceste trei categorii dialogice, care organizează plurilingvismul în roman, în zorii istoriei lui, în perioada modernă apar cu o claritate exterioară excepţională şi sînt întrupate în figurile simbolice

ale picaroului, măscăriciului și prostului. În evoluția ulterioară, categoriile respective se rafinează, se diferențiază, se izolează de aceste figuri exterioare și imuabile din punct de vedere simbolic, dar continuă să-și păstreze funcția de organizatoare ale stilului romanesc. Aceste categorii determină specificul dialogurilor românești, care pătrund întotdeauna adînc în dialogismul intrinsec al limbajului, adică în incomprehensiunea reciprocă a celor care vorbesc limbaje diferite. Pentru organizarea dialogurilor dramatice, categoriile de care ne ocupăm pot avea, dimpotrivă, o importanță secundară, fiind lipsite de aspectul cristalizării dramatice. Picaroul, bufonul și prostul sînt eroii unei serii imperfecte de episoade-peripeții și ai unor opoziții dialogice de asemenea imperfecte. Tocmai de aceea este posibilă crearea unor cicluri de nuvele în proză în jurul acestor figuri. Din aceeași cauză ele nu sînt necesare dramei. Drama pură tinde spre un limbaj unic, care se individualizează numai prin personajele dramatice. Dialogul dramatic este determinat de conflictul indivizilor în cadrul aceluiași univers și al aceluiași limbaj unic [1]. Comedia, într-o oarecare măsură, constituie o excepție. Totuși este semnificativ faptul că, nici pe departe, comedia picarescă n-a atins evoluția romanului picaresc. Figura lui Figaro este, de fapt, singura mare figură a acestei comedii [2].

Cele trei categorii analizate de noi au o importanță primordială pentru înțelegerea stilului romanesc. Leagănul romanului european al perioadei moderne a fost inaugurat de picaro, de măscărici și de prost, care și-au lăsat în scutecele lui tichia cu clopoței. Mai mult chiar, cele

[1] Ne referim, desigur, la drama clasică pură, cea care exprimă limita ideală a genului. Drama socială realistă contemporană poate fi, desigur, caracterizată prin plurilingvism.

[2] Nu ne vom referi la problema influenței comediei asupra romanului și la posibilitatea de a descoperi în comedie obîrșia unora dintre variantele picaroului, ale bufonului și prostului. Oricare ar fi originea acestor variante, în roman, funcțiile lor se schimbă și în condițiile romanului se dezvoltă posibilități cu totul noi pentru aceste figuri.

trei categorii ale noastre au o importanță la fel de mare și pentru înțelegerea rădăcinilor preistorice ale prozei și a legăturilor ei cu folclorul.

Figura picaroului a determinat prima mare formă a romanului celei de a doua linii — romanul picaresc de aventuri.

Personajul acestui roman și discursul său pot fi înțelese, în specificul lor, numai pe fundalul marelui roman cavaleresc al încercării, al genurilor retorice extraliterare (biografii, confesiuni, omilii etc.), iar apoi și pe fundalul romanului baroc. Numai pe acest fond se conturează cu toată claritatea noutatea radicală și profunzimea concepției eroului și a discursului său în romanul picaresc.

Eroul, purtătorul păcălelii vesele, este situat dincolo de orice patos, atît eroic, cît și sentimental, este situat intenționat și subliniat, iar natura lui antipatetică e revelată pretutindeni, începînd cu autoprezentarea și autorecomandarea eroului în fața publicului, care dau tonul întregii narațiuni, și sfîrșind cu finalul. Eroul este situat dincolo de acele categorii — mai ales retorice — care stau la baza figurii eroului în romanul încercării, dincolo de orice judecată, de orice apărare sau acuzare, dincolo de autoapărare sau căință. Cuvîntul despre om capătă aici un ton cu totul nou, străin oricărei seriozități patetice.

După cum am arătat, aceste categorii patetice au determinat totuși pe de-a-ntregul figura eroului în romanul încercării și figura omului în majoritatea genurilor retorice : în biografii (glorificare, apologie), în autobiografii (autoglorificare, autoapărare), în confesiuni (căința), în retorica juridică și politică (apărare-acuzare), în satira retorică (demascarea patetică) etc. Organizarea imaginii omului, alegerea trăsăturilor, împletirea lor, mijloacele de raportare a faptelor și evenimentelor la imaginea eroului sînt în întregime determinate fie de apărarea lui, de apologie, glorificare, fie, dimpotrivă, de acuzare, demascare etc. La bază stă ideea normativă și imuabilă a omului, idee care exclude orice devenire cît de cît importantă ; de aceea eroul poate fi apreciat fie total pozitiv, fie total negativ.

Mai mult, la baza concepției omului care definește eroul romanului sofistic, al biografiei și autobiografiei antice, ca și eroul romanului cavaleresc, al romanului încercării și al genurilor retorice corespunzătoare, predomină categoriile retorico-juridice. Unitatea omului și unitatea faptelor (acțiunilor) sale au un caracter retorico-juridic și, de aceea, din punctul de vedere al concepției psihologice ulterioare asupra personalității, par superficiale și formale. Nu degeaba romanul sofistic s-a născut din fantezia juridică, ruptă de viața juridică și politică reală a retorului. Schema analizei și reprezentării acțiunii umane în roman provine din analizele și reprezentările retorice ale „crimei", ale „meritului", ale „faptei de vitejie", ale „echității politice" etc. Această schemă a determinat unitatea acțiunii și calificarea ei categorială. Asemenea scheme au stat și la baza reprezentării unei personalități. Și apoi, în jurul acestui nucleu retorico-juridic, a fost dispus materialul aventurilor, materialul erotic și psihologic (primitiv).

E drept, alături de această tratare retorică exterioară a unității personalității umane și a acțiunilor ei, a mai existat și modul propriu de abordare prin intermediul confesiunii și al „căinței", abordare dispunînd de o schemă proprie de construire a imaginii omului și a acțiunilor sale (încă de pe vremea lui Augustin); dar influența acestei idei confesive a omului interior (și construcția corespunzătoare a imaginii lui) asupra romanului cavaleresc și baroc a fost foarte mică; ea a devenit considerabilă mult mai tîrziu, în perioada modernă.

Pe acest fundal se conturează clar activitatea negativă a romanului picaresc de distrugere a unității retorice a personalității, a acțiunii și evenimentului. Cine este „picaroul"? Lazarillo, Gil Blas ș.a.? Un criminal sau un om cinstit, rău sau bun, laș sau îndrăzneț? Se poate oare vorbi despre merite, crime, fapte de vitejie, care creează și definesc fizionomia lui? Situat în afara apărării și acuzării, în afara glorificării sau demascării, el nu cunoaște nici căința, nici autoapărarea, nu este corelat cu nici o normă, cu nici un imperativ sau ideal, nu este uni-

tar și nu este prezentat din punctul de vedere al unităților retorice cunoscute ale personalității. Aici, omul este parcă eliberat din toate lanțurile acestor unități convenționale, fără a fi definit și desăvîrșit în cadrul lor, el le ridiculizează.

Toate vechile legături dintre om și acțiunea sa, dintre eveniment și cei care iau parte la el se destramă. Este relevată ruptura categorică dintre om și situația lui exterioră : rang, demnitate, stare socială. În jurul picaroului, toate pozițiile și simbolurile înalte, atît cele bisericești, cît și cele laice, în care omul se învește cu aroganță și ipocrizie, se transformă în măști, în costume de mascaradă, în recuzită de teatru. În ambianța păcălelii vesele se produce transformarea și „ușurarea" tuturor acestor simboluri și poziții înalte, reaccentuarea lor radicală.

Aceleiași reaccenturări radicale îi sînt supuse, după cum am arătat, și limbajele elevate, strîns legate de anumite poziții ale omului.

Discursul romanului, ca și eroul lui, nu se subordonează nici uneia dintre unitățile accentuate existente, nici unui sistem accentuat din punct de vedere axiologic și, chiar acolo unde nu parodiază și nu ridiculizează, acest discurs preferă să rămînă neaccentuat, informativ, sec.

Eroul romanului picaresc este opus eroului romanului încercării și ispitei ; el nu este credincios nimănui, înșală pe toată lumea, dar, în același timp, își este credincios sieși, obiectivului său sceptic, antipatetic. Aici se maturizează o nouă concepție a personalității umane, care nu este nici retorică și nici confesivă, încă își tatonează discursul, pregătindu-i terenul. Romanul picaresc încă nu-și orchestrează intențiile în sens exact, dar pregătește cu temeinicie această orchestrare, eliberînd cuvîntul de patetismul greoi, apăsător, de toate accentele închistate și false, simplificînd și, într-o anumită măsură, „golind" discursul. În aceasta constă importanța lui alături de nuvela satirică și parodică picarescă, de eposul parodic și ciclurile corespunzătoare ale nuvelelor construite în jurul figurii bufonului și a prostului.

Toate acestea au pregătit marile modele ale romanului din cea de a doua linie, de felul lui *Don Quijotte*. În aceste mari opere, de importanță crucială, genul romanesc devine ceea ce este, își etalează toate posibilitățile. Aici se maturizează definitiv și ating plenitudinea specificului lor imaginile românești bivocale autentice, deosebindu-se profund de simbolurile poetice. Dacă în proza parodică picarescă și bufă, în ambianța păcălelii vesele atotsimplificatoare, o figură denaturată de minciuna patetică era transformată în semimască artistică și deschisă, aici această semimască este înlocuită de imaginea unei figuri artistice autentice în proză. Limbajele încetează să mai fie doar obiect al parodiei pur polemice sau cu scop în sine : fără a-și pierde definitiv nuanța parodică, ele încep să realizeze funcția reprezentării artistice, a unei reprezentări *nepărtinitoare*. Romanul învață să utilizeze toate limbajele, manierele, genurile ; el silește toate universurile perimate și vetuste ori înstrăinate și îndepărtate din punct de vedere social și ideologic să vorbească despre sine în limbajul lor și prin stilul lor propriu, dar autorul suprapune peste aceste limbaje intențiile și accentele sale, care se îmbină cu ele dialogic. Autorul inserează ideea sa în imaginea limbajului „străin" fără a constrînge voința acestui limbaj, specificul lui propriu. Discursul eroului despre sine și despre universul propriu se contopește organic și intrinsec cu discursul autorului despre el și despre universul lui. În condițiile unei asemenea contopiri lăuntrice a două puncte de vedere, a două intenții și a două expresii într-un singur discurs, aspectul parodic al acestuia capătă un caracter special : limbajul parodiat manifestă o vie împotrivire dialogică față de intențiile străine parodiante ; în imagine începe să se audă o conversație neterminată ; imaginea devine o interacțiune deschisă, vie, a lumilor, a accentelor. De aici — posibilitatea unei reaccentuări a acestei imagini, posibilitatea unor atitudini diverse față de disputa care răsună în interiorul imaginii, a unor poziții diverse în această dispută și, în consecință, a unor interpretări diverse ale imaginii înseși. Imaginea

devine polisemantică, precum un simbol. Aşa se creează imaginile romaneşti nemuritoare, care trăiesc în epoci diferite o viaţă diferită. Astfel, figura lui Don Quijotte, în istoria ulterioară a romanului, este variat reaccentuată şi interpretată în mod diferit, iar aceste reaccentuări şi interpretări au constituit baza evoluţiei ulterioare, necesare şi organice, a acestei figuri, continuarea disputei neterminate dinlăuntrul ei.

Dialogismul interior al imaginilor este legat de dialogismul general al întregului plurilingvism în modelele clasice ale romanului celei de a doua linii stilistice. Aici e relevată şi actualizată natura dialogică a plurilingvismului, limbajele se corelează unul cu altul şi se pun reciproc în lumină [1]. Toate intenţiile importante ale autorului sînt orchestrate, refractate din diverse unghiuri prin limbajele plurilingvismului epocii. Numai elementele secundare, pur informative, indicative, sînt date în discursul direct al autorului. Limbajul romanului devine un sistem de limbaje literar organizat.

Pentru completarea şi precizarea disocierilor noastre referitoare la prima şi cea de a doua linie stilistică a romanului, să ne oprim încă la două aspecte care evidenţiază diferenţa de atitudine faţă de plurilingvism a romanelor din prima şi cea de a doua linie stilistică.

După cum am văzut, romanele primei linii au introdus diversitatea genurilor vieţii curente şi a genurilor semiliterare pentru a elimina din ele plurilingvismul grosolan şi pentru a-l înlocui mereu cu un limbaj „înnobilat", uniform. Romanul nu era o enciclopedie de limbaje, ci de genuri. E adevărat, toate aceste genuri erau prezentate pe fundalul dialogic al limbajelor corespunzătoare ale plurilingvismului ; erau contestate polemic sau purificate, dar acest fond plurilingv rămînea în afara romanului.

[1] Am arătat deja că dialogismul potenţial al limbajului înnobilat din prima linie, precum şi polemica lui cu plurilingvismul grosolan aici sînt actualizate.

În cea de a doua linie observăm aceeași tendință a genurilor spre enciclopedism (deși nu în aceeași măsură). E suficient să-l pomenim pe *Don Quijotte*, foarte bogat în genuri intercalate. Însă funcția genurilor intercalate se modifică radical în romanele celei de a doua linii. Ele servesc aici scopului principal de a introduce în roman diversitatea și pluralitatea limbajelor epocii. Genurile extraliterare (de pildă cele curente) sînt introduse nu pentru a fi „înnobilate", „literaturizate", ci tocmai pentru caracterul lor extraliterar, pentru posibilitatea de a introduce în roman un limbaj neliterar (chiar un dialect). Pluralitatea limbajelor epocii trebuie să fie reprezentată în roman.

Pe terenul romanului celei de a doua linii se cristalizează un imperativ care ulterior a fost adesea proclamat ca imperativ constitutiv al genului romanesc (spre deosebire de alte genuri epice) și care era de obicei formulat astfel : romanul trebuie să fie reflectarea deplină și multilaterală a epocii.

Acest imperativ trebuie formulat astfel : în roman trebuie să fie reprezentate toate vocile social-ideologice ale epocii, adică toate limbajele cît de cît importante ale epocii ; romanul trebuie să fie microscopul plurilingvismului.

Astfel formulat, acest imperativ devine într-adevăr imanent acelei idei a genului romanesc care a determinat evoluția creatoare a celei mai importante variante a marelui roman din perioada modernă, începînd cu *Don Quijotte*. Această cerință capătă o nouă semnificație în romanul uceniciei, unde însăși ideea devenirii și evoluției elective a omului impune o reprezentare plenară a lumilor sociale, a vocilor, a limbajelor epocii, în mijlocul cărora se împlinește această devenire, prin încercare și alegere, a eroului. Dar, firește, nu numai romanul de ucenicie cere în mod justificat o asemenea plenitudine (cît se poate de exhaustivă) a limbajelor sociale. Această cerință se poate îmbina organic și cu alte obiecte dintre cele mai

diverse. De pildă, romanele lui Eugène Sue tind spre o reprezentare plenară a lumilor sociale.

La baza acestui imperativ al romanului de a cuprinde plenitudinea limbajelor sociale ale epocii stă înţelegerea corectă a esenţei plurilingvismului romanesc. Fiecare limbaj este revelat în toată originalitatea sa doar atunci cînd este corelat cu toate celelalte limbaje care intră în aceeaşi unitate contradictorie a devenirii sociale. Fiecare limbaj este un punct de vedere, un orizont social-ideologic al unor grupuri sociale reale şi al reprezentanţilor lor întrupaţi. Cîtă vreme limbajul nu e perceput ca orizont social-ideologic specific, el nu poate servi ca material pentru orchestrare, nu poate deveni imagine a limbii. Pe de altă parte, orice punct de vedere asupra lumii, important pentru roman, trebuie să fie un punct de vedere concret, socialmente întrupat, nu o poziţie abstractă, pur semantică, trebuie, deci, să aibă limbajul său cu care constituie un tot organic. Romanul nu se construieşte pe disonanţe abstract-semantice şi nici pe conflictele pure ale subiectului, ci pe plurilingvismul social concret. De aceea nici plenitudinea punctelor de vedere întrupate, spre care tinde romanul, nu este o plenitudine sistematică, logică, pur semantică a punctelor de vedere posibile ; nu aceasta este plenitudinea istorică şi concretă a limbajelor social-ideologice reale, intrate, în epoca respectivă, în interacţiune şi care aparţin unei entităţi contradictorii în devenire. Pe fondul dialogic al altor limbaje ale epocii şi în directă interacţiune dialogică cu ele (în dialogurile directe), fiecare limbaj începe să aibă o altă rezonanţă, decît ar avea, ca să zicem aşa, „în sine“ (fără corelaţia cu celelalte). Numai în ansamblul plurilingvismului epocii, anumite limbaje, rolurile lor şi sensul lor istoric real sînt revelate pe deplin, tot aşa cum sensul final, definitiv, al unei anumite replici dintr-un dialog este revelat doar atunci cînd acest dialog a luat sfîrşit, cînd toţi au spus ceea ce aveau de spus, adică numai în contextul unei discuţii complete, încheiate. Astfel, limbajul lui *Amadis* în gura lui Don Quijotte se dezvăluie definitiv, dezvăluind şi plenitudinea

sensului său istoric, doar în ansamblul dialogului limbajelor epocii lui Cervantes.

Să trecem la cel de al doilea aspect care explică, de asemenea, deosebirea dintre cele două linii.

În opoziție cu categoria literaturității, romanul celei de a doua linii promovează critica discursului literar ca atare, dar mai ales a discursului romanesc. Această *autocritică a discursului* este o trăsătură esențială a genului romanesc. Discursul este criticat în atitudinea lui față de realitate : pentru pretențiile lui de a o reflecta veridic, de a o dirija și de a o restructura (pretenții utopice), de a o substitui ca surogat al ei (visul și ficțiunea, care înlocuiesc viața). Încă din *Don Quijotte*, discursul literar romanesc este supus încercării vieții, realității. Și în evoluția sa ulterioară, romanul celei de a doua linii rămîne, într-o bună parte, un roman al încercării discursului literar, observîndu-se, în același timp, două tipuri ale acestei încercări.

Primul tip concentrează critica și încercarea discursului literar în jurul eroului, a „omului literar", care privește viața cu ochii literaturii și care încearcă să trăiască „după modelul literaturii". *Don Quijotte* și *Doamna Bovary* de Flaubert sînt modelele cele mai cunoscute ale acestui gen, dar „omul literar" și, implicit, încercarea discursului literar există aproape în orice mare roman. Așa sînt, într-o măsură mai mare sau mai mică, toți eroii lui Balzac, Dostoevski, Turgheniev ș.a., diferă numai greutatea specifică a acestui aspect în ansamblul romanului.

Cel de al doilea tip de încercare introduce autorul care scrie romanul („revelarea procedeului", după terminologia formaliștilor), însă nu în calitate de personaj, ci ca autor real al operei respective. Alături de romanul însuși sînt prezentate fragmente ale „romanului despre roman" (modelul clasic este, desigur, *Tristram Shandy* de Sterne).

Ambele tipuri ale încercării discursului literar pot fi unificate. Astfel, încă în *Don Quijotte* există elemente ale romanului despre roman (polemica autorului cu autorul

celei de a doua părți falsificate). Pe de altă parte, formele încercării discursului literar pot fi foarte diferite (foarte diverse sînt variantele celui de al doilea tip). În sfîrșit, trebuie remarcat în mod special gradul diferit de parodiere a discursului literar supus încercării. De regulă, încercarea discursului se asociază cu parodierea lui, dar gradul de parodiere, precum și gradul de împotrivire dialogică a discursului parodiat pot fi foarte diferite : de la parodia literară exterioară și grosolană (cu scop în sine) pînă la solidarizarea aproape deplină cu discursul parodiat („ironia romantică") ; între aceste două extreme, adică între parodia literară exterioară și „ironia romantică" se situează *Don Quijotte,* cu dialogismul profund, dar înțelept echilibrat, al discursului parodic. Ca excepție, încercarea discursului literar în roman poate fi complet lipsită de caracter parodic. Un exemplu interesant, foarte recent, este *Patria cocorilor* a lui M. Prișvin. Aici, autocritica discursului literar — romanul despre roman — se tronsformă într-un roman filosofic despre creația literară, lipsit de orice caracter parodic.

Astfel, categoria literaturității din prima linie, cu pretențiile ei dogmatice de a juca un rol vital, în romanele celei de a doua linii este înlocuită cu încercarea și autocritica discursului literar.

Către începutul secolului al XIX-lea, opoziția dintre cele două linii stilistice (*Amadis,* pe de o parte, *Gargantua și Pantagruel* și *Don Quijotte,* pe de alta ; marele roman baroc și *Simplicissimus,* romanele lui Sorel, Scarron ; romanul cavaleresc și eposul parodic, nuvela satirică, romanul picaresc ; în sfîrșit, Rousseau, Richardson și Fielding, Sterne, Jean Paul ș.a.) ia sfîrșit. Desigur, se poate urmări pînă astăzi evoluția mai mult sau mai puțin pură a ambelor linii, dar numai alături de făgașul principal al romanului modern. Toate variantele cît de cît importante ale romanului secolelor XIX și XX au un caracter mixt, predominînd, firește, linia a doua. Este semnificativ faptul că chiar în romanul pur al încercării din secolul al

XIX-lea, din punct de vedere stilistic, predomină, totuşi, linia a doua, deşi aspectele primei linii sînt în el relativ puternice. Se poate spune că spre începutul secolului al XIX-lea indiciile celei de a doua linii devin trăsături constitutive principale ale genului romanesc în general. Discursul romanesc şi-a desfăşurat toate posibilităţile stilistice specifice, proprii numai lui, numai în cea de a doua linie. Cea de a doua linie a revelat o dată pentru totdeauna posibilităţile de care dispune genul romanesc; în această linie, romanul a devenit ceea ce este.

Care sînt premisele sociologice ale discursului romanesc al celei de a doua linii stilistice? El s-a format în momentul cînd au fost create condiţiile optime pentru interacţiunea şi punerea reciprocă în lumină a limbajelor, pentru trecerea plurilingvismului din „existenţă în sine" (cînd limbajele nu se cunosc sau pot să se ignore) la „existenţa pentru sine" (cînd limbajele plurilingvismului se pun reciproc în lumină şi încep să-şi servească unul altuia drept fundal dialogizant). Limbajele plurilingvismului, ca două oglinzi îndreptate una spre alta, fiecare dintre ele reflectînd în felul său un fragment, un colţişor al lumii, te obligă să ghiceşti şi să surprinzi dincolo de aspectele lor reciproc reflectate, o lume mult mai largă, multiplană şi cu mai multe orizonturi decît e în stare să reflecte un singur limbaj, o singură oglindă.

Epocii marilor descoperiri astronomice, matematice şi geografice, care au distrus finitul şi caracterul închis al vechiului Univers, finitul mărimii matematice, şi care au înlăturat hotarele vechii lumi geografice, epocii Renaşterii şi protestantismului, care au distrus centralismul literar-ideologic medieval, nu putea să-i corespundă decît conştiinţa lingvistică galileeană, care s-a întrupat în discursul romanesc din cea de a doua linie stilistică.

În încheiere, cîteva consideraţii metodologice.

Neputinţa stilisticii tradiţionale, care nu cunoştea decît conştiinţa lingvistică ptolemeeană, în faţa specificului autentic al prozei romaneşti, neputinţa de a aplica aces-

tei proze categoriile stilistice tradiționale, sprijinite pe unitatea limbajului și pe intenționalitatea rectilinie a întregii lui structuri, ignorarea semnificației stilistice majore pe care o are discursul străin și a modului de vorbire indirectă, rezervată, toate acestea au dus la înlocuirea analizei stilistice a prozei romanești cu descrierea lingvistică neutrală a limbajului unei anumite opere sau, și mai rău, al unui anumit autor.

Dar o asemenea descriere a limbajului, prin natura ei, nu poate contribui cu nimic la înțelegerea stilului romanesc. Mai mult, chiar ca descriere lingvistică a limbajului, ea este metodologic greșită, fiindcă în roman nu există un singur limbaj, ci mai multe limbaje, care se îmbină unul cu altul într-o unitate pur stilistică și nicidecum lingvistică (cum pot să se amestece dialectele, formînd noi unități dialectologice).

Limbajul romanului aparținînd celei de a doua linii nu este un limbaj unic, format, genetic, dintr-un amestec de limbaje, ci, cum am subliniat în numeroase rînduri, un sistem artistic original de limbaje care nu sînt situate în același plan. Chiar dacă facem abstracție de limbajele personajelor și de genurile intercalate, însuși discursul autorului rămîne totuși un sistem stilistic de limbaje : mase importante ale acestui discurs stilizează (direct, parodic sau ironic) limbajele „străine", iar prin el sînt presărate cuvinte „străine", care nu sînt deloc puse între ghilimele și care, formal, aparțin limbajului autorului, dar care sînt clar îndepărtate de pe buzele autorului de o intonație ironică, parodică, polemică sau de o altă intonație care impune rezerve. A raporta toate aceste cuvinte care orchestrează și distanțează la vocabularul unic al unui anumit autor, a raporta particularitățile semantice și sintactice ale acestor cuvinte și forme orchestrante la particularitățile semanticii și sintaxei autorului, adică a recepta și descrie toate acestea ca indicii lingvistice ale unui așazis limbaj unic al autorului este la fel de absurd ca și a atribui limbajului autorului greșelile gramaticale, obiectiv prezentate, ale vreunuia din personajele sale. Toate

aceste elemente lingvistice care orchestrează și distanțează poartă, desigur, și accentul autorului, și ele sînt, în ultimă instanță, determinate de voința artistică a autorului, și sînt în întregime luate pe răspunderea artistică a autorului, dar ele nu aparțin limbajului autorului și nu se situează în același plan cu acest limbaj. Sarcina de a descrie limbajul romanului este absurdă, din punct de vedere metodologic, și pentru faptul să însuși obiectul unei asemenea descrieri — limbajul unic al romanului — nu există defel.

Romanul prezintă un sistem artistic de limbaje, mai exact, de imagini ale limbajelor, iar sarcina reală a analizei stilistice constă în a descoperi toate limbajele orchestrante existente în structura romanului, a înțelege gradul de distanțare a fiecărui limbaj de ultima instanță semantică a operei și diversele unghiuri ale refractării intențiilor în aceste limbaje, a înțelege corelațiile lor dialogice și, în sfîrșit, dacă există un discurs direct al autorului, în a determina fundalul lui dialogic plurilingv în afara operei (pentru romanul din prima linie această ultimă sarcină este fundamentală).

Rezolvarea acestor sarcini stilistice presupune înainte de toate o profundă pătrundere artistico-ideologică a romanului [1]. Numai o astfel de pătrundere (susținută, desigur, de cunoștințe) poate conduce la înțelegerea intenției artistice esențiale a ansamblului și să sesizeze, pornind de la această intenție, cele mai mici deosebiri ale distanțelor diferitelor aspecte ale limbajului față de ultima instanță semantică a operei, cele mai subtile nuanțe ale accentelor pe care autorul le plasează asupra limbajelor și diverselor lor elemente etc. Nici un fel de observații lingvistice, oricît de subtile ar fi ele, nu vor releva niciodată această mișcare și acest joc ale intențiilor autorului între diverse limbaje și aspectele lor. Pătrunderea artistico-ideologică în ansamblul romanului trebuie să conducă

[1] Asemenea pătrundere implică și o apreciere a romanului, dar nu numai pe cea artistică în sens îngust, ci și pe cea ideologică, fiindcă nu există înțelegere artistică fără apreciere.

tot timpul analiza lui stilistică. Nu trebuie uitat, în același timp, că limbajele introduse în roman sînt cristalizate sub forma imaginilor artistice ale limbajelor (acestea nu sînt realități lingvistice brute), iar această cristalizare poate fi mai mult sau mai puțin artistică și izbutită, să răspundă mai mult sau mai puțin spiritului și forței limbajelor reprezentate.

Dar, firește, numai pătrunderea artistică nu este suficientă. Analiza stilistică se izbește de o serie întreagă de dificultăți, mai cu seamă cînd are de a face cu opere aparținînd unor epoci îndepărtate și unor limbi străine, cînd receptarea artistică nu este sprijinită de simțul viu al limbii. În aces caz, figurat vorbind, întregul limbaj, ca urmare a depărtării față de noi, pare situat într-un singur plan, unde cea de a treia dimensiune și deosebire dintre planuri și distanțe nu pot fi percepute. Aici, studierea istorico-lingvistică a sistemelor lingvistice și a stilurilor (sociale, profesionale, ale genurilor, curentelor etc.) existente în epoca respectivă va ajuta în mod substanțial la reconstituirea celei de a treia dimensiuni în limbajul romanului, va ajuta la diferențierea și distanțarea lui. Dar, desigur, și în cazul studierii unor opere contemporane, lingvistica reprezintă un suport indispensabil pentru analiza stilistică.

Totuși, nici aceasta nu este deajuns. Analiza stilistică a romanului nu poate fi productivă fără înțelegerea profundă a plurilingvismului, a dialogului limbajelor epocii respective. Dar pentru a înțelege acest dialog, pentru a auzi pentru întîia oară aici un *dialog* nu este suficientă cunoașterea aspectului lingvistic și stilistic al limbajelor : este necesară înțelegerea profundă a sensului social-ideologic al fiecărui limbaj și cunoașterea exactă a repartizării sociale a tuturor vocilor ideologice ale epocii.

Analiza stilului romanesc întîmpină dificultăți speciale, determinate de rapiditatea cu care se desfășoară cele două procese de transformare, cărora le este supus orice fenomen lingvistic : procesul *canonizării* și procesul *reaccentuării*.

Unele elemente ale plurilingvismului, introduse în limbajul romanului, de pildă provincialismele, expresiile tehnico-profesionale etc., pot servi orchestrării intenţiilor autorului (prin urmare, sînt folosite cu rezervă, cu distanţare), pe cînd altele, analoge cu primele, şi-au pierdut în momentul respectiv tenta „străină", deja canonizată de limbajul literar şi, deci, nu mai sînt percepute de autor în sistemul unui grai provincial sau al unui jargon profesional, ci în sistemul limbajului literar. A le atribui o funcţie de orchestrare ar fi o greşeală grosolană : ele sînt situate în acelaşi plan cu limbajul autorului sau, în caz că autorul nu se solidarizează nici cu limbajul literar — în planul altui limbaj orchestrant (literar, dar nu provincial). Dar iată că, în alte cazuri, este foarte greu de stabilit ce înseamnă pentru autor un element deja canonizat al limbajului literar şi unde anume mai simte el plurilingvismul. Cu cît opera analizată se află mai departe de conştiinţa contemporană, cu atît această dificultate este mai serioasă. Tocmai în epocile în care plurilingvismul este mai acut, cînd ciocnirea şi infracţiunea limbajelor sînt deosebit de încordate şi puternice, cînd plurilingvismul înconjoară din toate părţile limbajul literar, adică tocmai în epocile favorabile romanului, aspectele plurilingvismului se canonizează extrem de uşor şi trec dintr-un sistem de limbaj în altul ; din viaţa de toate zilele în limbajul literar, din limbajul literar în cel curent, din jargonul profesional în limbajul curent, dintr-un gen în alt gen etc. În acest conflict încordat, frontierele capătă relief şi se estompează concomitent, iar uneori este imposibil de stabilit unde anume s-au şters şi unii dintre combatanţi au trecut deja pe teritoriul străin. Toate acestea creează analizei dificultăţi uriaşe. În epocile mai stabile, limbajele sînt mai conservatoare, iar canonizarea se realizează mai lent şi mai greu, ea este uşor de urmărit. Însă trebuie să remarcăm că rapiditatea canonizării creează dificultăţi doar în lucrările mărunte, de detaliu, ale analizei stilistice (cu precădere în analiza discursului străin, risipit sporadic în limbajul autorului), însă ea nu poate împiedica

înţelegerea principalelor limbaje orchestrante şi a principalelor direcţii ale mişcării şi jocurilor intenţiilor.

Cel de al doilea proces — reaccentuarea — este mult mai complex şi poate denatura mai serios înţelegerea stilului romanesc. Acest proces se referă la felul cum percepem noi distanţele şi accentele restrictive ale autorului, ştergînd nuanţele lor, iar deseori distrugîndu-le complet. Am avut prilejul să arătăm că unele tipuri şi variante ale discursului bivocal îşi pierd foarte uşor, pentru receptor, cea de a doua voce şi se contopesc cu discursul direct monovocal. Astfel, parodia, acolo unde nu constituie un scop în sine, ci se îmbină cu funcţia de reprezentare, poate, în anumite condiţii, foarte uşor şi repede să dispară definitiv în procesul receptării sau să fie considerabil diminuată. Am mai arătat că într-o imagine în proză, autentică, discursul parodiat manifestă o împotrivire dialogică intrinsecă intenţiilor parodice ; deoarece cuvîntul nu este un material obiectivat, inert în mîinile artistului care-l manipulează, ci un cuvînt viu, logic, întotdeauna credincios sieşi ; el poate deveni inoportun şi ridicol, poate să-şi descopere îngustimea şi unilateralitatea, dar sensul lui — odată realizat — nu poate niciodată să se stingă definitiv. În condiţii noi, acest sens poate izbucni din nou cu putere, arzînd pojghiţa obiectuală care a crescut pe el şi, deci, să priveze accentuarea parodică de suport real, eclipsînd-o şi stingînd-o. Totodată mai trebuie avută în vedere următoarea particularitate, proprie oricărei imagini prozaice profunde : intenţiile autorului se deplasează în ea în linie curbă, distanţele dintre discurs şi intenţii se modifică încontinuu, adică se modifică unghiul de refractare ; în punctele superioare ale curbei este posibilă o solidarizare deplină a autorului cu imaginea sa, contopirea vocilor lor ; în punctele inferioare ale curbei este posibilă, dimpotrivă, obiectivarea deplină a imaginii şi, deci, parodierea ei grosolană, lipsită de un dialogism profund. Contopirea intenţiilor autorului cu imaginea şi deplina obiectualizare a imaginii pot să alterneze strict pe parcursul unui sector mic al operei (de pildă, la Puşkin.

în legătură cu figura lui Oneghin și parțial cu cea a lui Lenski). Desigur, curba mișcării intențiilor autorului poate fi mai mult sau mai puțin pronunțată, imaginea în proză poate fi mult mai senină și mai echilibrată. În condițiile noi ale receptării imaginii, curba poate deveni mai puțin pronunțată sau poate pur și simplu să dispară formînd o linie dreaptă : imaginea devine, toată, ori direct intențională, ori, dimpotrivă, obiectuală și rudimentar parodică.

Ce condiționează această reaccentuare a imaginilor și limbajelor romanului ? Modificarea fundalului lor dialogizant, adică modificările din structura plurilingvismului. În dialogul modificat al limbajelor epocii, limbajul imaginii începe să aibă o altă rezonanță, fiidcă este altfel evidențiat, fiindcă este receptat pe alt fundal dialogic. În acest dialog nou, în imagine și în discursul ei se poate intensifica și adînci propria ei intenționalitate directă sau, dimpotrivă, ea poate deveni pe de-a-ntregul obiectivată, imaginea comică poate deveni tragică, cea demascată — demascatoare etc.

Asemenea reaccentuări nu presupun încălcarea grosolană a voinței autorului. Se poate spune că acest proces are loc în *imaginea însăși* și nu numai în condițiile modificate ale receptării. Aceste condiții n-au făcut decît să actualizeze în imagine potențele existente în ea (e adevărat că, în același timp, au diminuat altele). Se poate afirma pe drept cuvînt că într-o anumită privință imaginea e înțeleasă și auzită mai bine decît înainte. În orice caz, o anumită neînțelegere se îmbină aici cu o înțelegere mai profundă.

În anumite limite, procesul reaccentuării este inevitabil, legitim și chiar productiv, dar aceste limite pot fi lesne depășite acolo unde opera este departe de noi și unde începem s-o receptăm pe un fundal cu totul străin ei. În cazul unei asemenea receptări, opera poate fi radical supusă unei reaccentuări care o denaturează ; aceasta este soarta foarte multor romane vechi. Deosebit de periculoasă este însă reaccentuarea vulgarizatoare, simplifi-

catoare, situată în toate privințele sub nivelul concepției autorului (și a timpului său) și care transformă imaginea bivocală într-una monovocală, plată : emfatic-eroică, sentimental-patetică sau, dimpotrivă, primitiv-comică. Așa este, de pildă, receptarea mărginită și primitivă care ia figura lui Lenski „în serios" chiar și poezia lui parodică : „Voi zile-a primăverii mele, spre ce liman v-ați depărtat ?" ; sau receptarea pur eroică a lui Peciorin, în stilul eroilor lui Marlinski.

Procesul reaccentuării are o importanță foarte mare în istoria literaturii. Fiecare epocă reaccentuează în felul său operele trecutului apropiat. Viața istorică a operelor clasice este, în esență, un proces neîntrerupt de reaccentuare social-ideologică a acestor opere. Datorită posibilităților lor intenționale, în fiecare epocă ele sînt capabile să dezvăluie, pe un nou fundal dialogic, noi și noi aspecte semantice ; structura lor semantică nu încetează, literalmente, să se dezvolte, să fie creată în continuare. Influența lor asupra creației ulterioare include, de asemenea, inevitabil, elementul reaccentuării. În literatură, imaginile noi sînt foarte adesea create prin intermediul reaccentuării celor vechi, pe calea trecerii acestora dintr-un registru de accentuare în altul, de pildă din planul comic în cel tragic sau invers.

V. Dibelius aduce în cărțile sale exemple interesante de astfel de creare a unor imagini noi prin intermediul reaccentuării celor vechi. Tipurile romanului englez, reprezentînd anumite profesiuni sau stări sociale — medici, juriști, moșieri — au apărut inițial în genurile comice, apoi au trecut în planurile comice secundare și abia după aceea avansează în planurile lui superioare și pot să devină personaje principale. Unul dintre procedeele importante de trecere a unui personaj din planul comic în cel superior este reprezentarea lui în nenorocire și suferințe ; suferințele transferă un personaj comic în alt registru, într-un registru superior. Astfel, figura comică tradițională a avarului ajută la apariția figurii noi a capitalistului, ridicîndu-se pînă la figura tragică a lui Dombey.

Reaccentuarea imaginii poetice, care trece în imagine de proză, şi invers, are o importanţă deosebită. Aşa a apărut, în evul mediu, eposul parodic, care a jucat un rol esenţial în pregătirea romanului celei de a doua linii (apogeul clasic paralel fiind atins de Ariosto). Reaccentuarea imaginilor are o mare importanţă şi în cazul trecerii lor din literatură în alte arte — în dramă, operă, pictură. Un exemplu clasic îl constituie reaccentuarea considerabilă a lui Evgheni Oneghin de către Ceaikovski : ea a influenţat puternic receptarea mărginită, mic-burgheză, a imaginilor acestui roman, diminuînd caracterul lor parodic [1].

Acesta este procesul reaccentuării. Trebuie să i se recunoască importanţa mare şi productivă în istoria literaturii. În condiţiile unei studieri stilistice obiective a romanelor unor epoci îndepărtate, trebuie mereu avut în vedere acest proces, corelîndu-se strict stilul studiat cu fundalul dialogic al plurilingvismului epocii respective. Totodată, luarea în considerare a tuturor reaccentuărilor ulterioare a figurilor unui anumit roman — de pildă, figura lui Don Quijotte — are o uriaşă importanţă euristică, adînceşte şi lărgeşte înţelegerea lor artistico-ideologică, fiindcă, repetăm, marile figuri romaneşti continuă să crească şi să se dezvolte şi după crearea lor, fiind capabile să se transforme creator în alte epoci, foarte îndepărtate de ziua şi ceasul genezei lor iniţiale.

1934—1935

[1] Este extrem de interesantă problema discursului parodic şi ironic bivocal (mai exact, a corespondenţilor săi) în operă, în muzică, în coregrafie (dansurile parodice).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

FORMELE TIMPULUI ŞI ALE CRONOTOPULUI ÎN ROMAN

ESEURI DE POETICĂ ISTORICĂ

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Procesul valorificării, în literatură, a timpului și spațiului istoric real și a omului istoric real, care se dezvăluie în cadrul lor, a fost un proces complicat și intermitent. Au fost valorificate anumite laturi ale timpului și spațiului, accesibile în stadiul respectiv al evoluției istorice a umanității, au fost elaborate și metodele genurilor corespunzătoare de reflectare și prelucrare artistică a laturilor asimilate ale realității.

Vom numi *cronotop* (ceea ce în traducere ad litteram înseamnă „timp-spațiu") conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură. Acest termen se folosește în științele matematice și a fost introdus și fundamentat pe baza teoriei relativității (Einstein). Pe noi nu ne interesează sensul special pe care îl are în teoria relativității, noi îl vom prelua în teoria literaturii aproape ca pe o metaforă (aproape, dar nu întru totul); pentru noi este important faptul că el exprimă caracterul indisolubil al spațiului și timpului (timpul ca cea de a patra dimensiune a spațiului). Noi înțelegem cronotopul ca o categorie a formei și conținutului în literatură (nu ne vom referi aici la funcția cronotopului în alte sfere ale culturii) [1].

În cronotopul literar-artistic are loc contopirea indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret. Timpul, aici, se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic; spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp. Intersectarea seriilor

[1] Autorul acestor rînduri a asistat în vara anului 1925 la comunicarea lui A. A. Uhtomski consacrată cronotopului în biologie; în comunicare au fost atinse și probleme de estetică.

şi contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic.

În literatură, cronotopul are o importanţă esenţială pentru *genuri*. Se poate afirma deschis că genul şi variantele lui sînt determinate de cronotop ; totodată, în literatură, timpul constituie principiul de bază al cronotopului. Cronotopul, ca o categorie a formei şi conţinutului, determină (într-o măsură considerabilă) şi imaginea omului în literatură ; această imagine este întotdeauna esenţialmente cronotopică [1].

După cum am spus, asimilarea cronotopului istoric real în literatură a decurs în mod complicat şi intermitent : au fost valorificate anumite laturi ale cronotopului, accesibile în condiţiile istorice respective, au fost elaborate numai anumite forme ale reflectării artistice a cronotopului real. Aceste forme de gen, productive la început, au fost consolidate de tradiţie şi în evoluţia ulterioară au continuat cu îndîrjire să existe şi atunci cînd şi-au pierdut definitiv semnificaţia realmente productivă şi adecvată. De aici, coexistenţa, în literatură, a unor fenomene profund diferite ca timp, ceea ce complică extrem de mult procesul istorico-literar.

În prezentele eseuri de poetică istorică ne vom strădui să surprindem acest proces pe baza materialului oferit de evoluţia diverselor variante ale romanului european, începînd cu aşa-numitul „roman grec" şi sfîrşind cu romanul lui Rabelais. Stabilitatea tipologică relativă a cronotopilor romaneşti elaboraţi în aceste perioade ne va permite să aruncăm o privire asupra cîtorva variante ale romanului în perioadele ulterioare.

---

[1] În *Estetica transcendentală* (una dintre principalele secţiuni ale *Criticii raţiunii pure)*, Kant defineşte spaţiul şi timpul ca forme indispensabile oricărei cunoaşteri, începînd cu percepţiile şi reprezentările elementare. Acceptăm aprecierea pe care Kant o dă semnificaţiei acestor forme în procesul cunoaşterii, dar, spre deosebire de el, noi nu le înţelegem ca „transcendentale", ci ca forme ale realităţii celei mai adevărate. Vom încerca să relevăm rolul acestor forme în procesul cunoaşterii artistice (al viziunii artistice) concrete în condiţiile genului romanesc.

Nu avem pretenţia că formulările şi definiţiile noastre teoretice sînt complete şi exacte. Numai de curînd a început, atît la noi, cît şi peste hotare, o activitate serioasă de studiere a formelor timpului şi spaţiului în artă şi literatură. Această activitate, în evoluţia ei ulterioară, va completa şi, probabil, va corecta în mod esenţial caracteristicile cronotopilor romaneşti prezentate în studiul de faţă.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

ROMANUL GREC

Încă din antichitate au fost create trei tipuri de roman esențiale și, deci, trei procedee corespunzătoare de asimilare a timpului și spațiului în roman, sau, mai simplu, trei cronotopi romanești. Aceste trei tipuri s-au dovedit extrem de productive și suple, determinînd în multe privințe evoluția romanului de aventuri pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea. De aceea trebuie să începem cu analiza foarte amănunțită a celor trei tipuri antice pentru ca apoi să dezvoltăm logic variantele lor în romanul european și să revelăm elementele noi create pe terenul Europei.

În toate analizele care urmează ne vom concentra atenția asupra problemei timpului (acest principiu esențial al cronotopului) și asupra a tot ceea ce are legătură nemijlocită cu timpul. Toate problemele de ordin istorico-genetic le lăsăm la o parte aproape fără nici o excepție.

Primul tip al romanului antic (primul nu în sens cronologic) îl vom numi convențional „romanul de aventuri și al încercării". Aici includem așa-numitul roman „grec" sau „sofistic" care s-a format în secolele II—IV ale erei noastre.

Citez modelele care s-au păstrat integral: *Etiopicele* de Heliodor, *Întîmplările Leucippei și ale lui Clitofon* de Achilleus Tatios, *Chaireas și Kallirhoe* de Chariton, *Ephesiaka* de Xenofon din Efes, *Dafnis și Cloe* de Longos. Unele dintre modelele caracteristice s-au păstrat în fragmente sau repovestite [1].

În aceste romane întîlnim tipul *timpului aventurii*, superior și subtil elaborat, cu toate trăsăturile și nuanțele lui specifice. Elaborarea acestui timp și tehnica folosirii

[1] *Minunile de dincolo de Thule* de Antonius Diogene, romanul Ninei, romanul prințesei Chione ș.a.

lui în roman sînt atît de perfecte, încît evoluţia ulterioară a romanului de aventuri *pur*, pînă în zilele noastre, n-a adăugat nimic important. De aceea, trăsăturile specifice ale timpului aventurii se evidenţiază cel mai bine pe baza materialului acestor romane.

Subiectele tuturor acestor romane (la fel ca şi cele ale succesoarelor lor directe, cele mai apropiate — romanele bizantine) relevă o mare asemănare şi, în esenţă, sînt alcătuite din aceleaşi elemente (motive); cantitatea acestor elemente, ponderea lor în ansamblul subiectului, combinaţiile lor diferă de la un roman la altul. Este lesne de alcătuit schema tipică generală a subiectului, relevînd abaterile şi variaţiile mai importante. Iată această schemă:

Un băiat şi o fată de vîrsta *căsătoriei*. Originea lor este *necunoscută, misterioasă* (nu întotdeauna; acest element, de pildă, lipseşte la Tatios). Ei sînt înzestraţi cu o *frumuseţe neobişnuită*. De asemenea, sînt *neprihăniţi*. Se întîlnesc *pe neaşteptate*; de obicei la o *sărbătoare*. Amîndoi se aprind de o pasiune reciprocă *bruscă, instantanee*, irezistibilă ca fatalitatea, ca o boală incurabilă. Dar căsătoria lor nu poate avea loc imediat. În calea ei apar obstacole care o *întîrzie*, o împiedică. Îndrăgostiţii sînt *despărţiţi, se caută unul* pe celălalt, *se regăsesc*; din nou *se pierd* şi din nou se regăsesc. Obstacolele şi peripeţiile obişnuite ale îndrăgostiţilor: răpirea miresei în ajunul nunţii, *dezacordul părinţilor* (dacă ei există), care au destinat îndrăgostiţilor un alt logodnic şi o altă logodnică *(falsele cupluri)*, fuga îndrăgostiţilor, călătoria lor, furtuna pe mare, *naufragiul*, salvarea miraculoasă, atacul *piraţilor, captivitatea şi temniţa*, atentatul la castitatea eroului şi a eroinei, aducerea eroinei ca jertfă purificatoare, războaie, bătălii, *vînzarea în robie, morţi fictive, deghizări*, recunoaşterea sau nerecunoaşterea, trădări fictive, ispitirea castităţii şi fidelităţii, false învinuiri de crimă, procese, încercările (la judecată) ale neprihănirii şi fidelităţii îndrăgostiţilor. Eroii îşi găsesc familiile (dacă nu erau cunoscute). Un rol important îl joacă întîlnirile cu prieteni sau cu vrăjmaşi neaşteptaţi, ghicitul, prezice-

rile, visele revelatoare, presimţirile, licoarea soporifică. Romanul se sfîrşeşte cu unirea fericită a îndrăgostiţilor prin căsătorie. Aceasta este schema principalelor elemente ale subiectului.

Acţiunea subiectului se desfăşoară pe un fundal geografic foarte vast şi variat, de obicei în trei-cinci ţări, despărţite de mări (Grecia, Persia, Fenicia, Egiptul, Babilonul, Etiopia ş.a.). În roman sînt date descrierile, uneori foarte amănunţite, ale particularităţilor unor ţări, oraşe, diferite edificii, opere de artă (de pildă, picturi), ale moravurilor şi obiceiurilor populaţiei, ale diferitelor animale exotice şi miraculoase, ale altor ciudăţenii şi raritäţi. Alături de acestea, în roman sînt introduse reflecţii (uneori destul de întinse) pe diverse teme religioase, filosofice, politice şi ştiinţifice (despre destin, despre prevestiri, despre puterea lui Eros, despre pasiunile umane, despre lacrimi etc.). O mare pondere o au în aceste romane discursurile personajelor — de apărare şi altele — construite după toate regulile retoricii tîrzii. Astfel, romanul grec tinde, prin structura sa, spre un anumit enciclopedism, propriu, în general, acestui gen.

Absolut toate elementele romanului enumerate de noi (în forma lor abstractă), atît cele care ţin de subiect, cît şi cele descriptive şi retorice, nu sînt defel noi ; ele au existat şi au fost bine prelucrate în alte genuri ale literaturii antice : motivele de dragoste (prima întîlnire, pasiunea instantanee, dorul) au fost elaborate în poezia elenistică de dragoste ; alte motive (furtuna, naufragiul, războiul, răpirea) au fost elaborate în eposul antic ; unele motive (recunoaşterea) au jucat un rol esenţial în tragedie ; motivele descriptive au fost elaborate în romanul geografic antic şi în operele istoriografice (de pildă, la Herodot) ; reflecţiile şi discursurile — în genurile retorice. În procesul genezei romanului grec, importanţa elegiei de dragoste, a romanului geografic, a retoricii, a dramei, a genului istoriografic poate fi apreciată în mod diferit, dar nu poate fi negat un anumit sincretism al elementelor

acestor genuri. Romanul grec a folosit şi a retopit în structura sa aproape toate genurile literaturii antice.

Dar toate aceste elemente aparţinînd unor genuri diferite sînt aici retopite şi reunite într-o entitate romanescă nouă, specifică, al cărei element constitutiv îl formează timpul romanesc al aventurii. Într-un *cronotop* absolut nou — *„o lume străină într-un timp de aventură"* — elementele diferitelor genuri au căpătat un caracter nou şi funcţii deosebite, încetînd astfel de a mai fi ceea ce au fost în alte genuri.

Care este însă esenţa acestui timp al aventurii din romanele greceşti ?

Punctul de plecare al mişcării subiectului îl constituie prima întîlnire a eroului cu eroina şi izbucnirea neaşteptată a pasiunii lor reciproce ; punctul care încheie mişcarea subiectului îl formează unirea lor fericită prin căsătorie. Între aceste două puncte se desfăşoară întreaga acţiune a romanului. Termeni ai mişcării subiectului, cele două puncte sînt evenimente esenţiale în viaţa eroilor şi, prin natura lor, au o importanţă biografică. Dar romanul nu este construit pe aceste puncte, ci pe ceea ce se află (se întîmplă) *între* ele. Dar, în *esenţă*, între ele n-ar trebui să se afle nimic : chiar de la început dragostea eroului şi a eroinei nu stîrneşte nici o îndoială, rămînînd *absolut neschimbată* pe întreg parcursul romanului ; castitatea lor este păstrată, căsătoria din finalul romanului *se contopeşte direct* cu dragostea eroilor care s-a aprins la prima lor întîlnire de la începutul romanului, ca şi cînd între aceste două momente nu s-ar fi petrecut absolut nimic, ca şi cum căsătoria s-ar fi săvîrşit a doua zi după întîlnire. Două momente contigue ale unei existenţe biografice, ale unui timp biografic s-au contopit în mod nemijlocit. Această ruptură, această pauză, acest hiat între două momente biografice direct învecinate în care tocmai se structurează întreg romanul, nu intră în seria biografică temporală, se situează în afara timpului biografic ; ele nu schimbă nimic din existenţa eroilor, nu aduc

nimic în viaţa lor. Este vorba de un hiat extratemporal între două momente ale timpului biografic.

Dacă lucrurile ar sta altfel, dacă, de pildă, în urma aventurilor şi încercărilor trăite, pasiunea iniţială, izbucnită pe neaşteptate, a eroilor s-ar întări, ar fi verificată în faptă şi ar căpăta calităţile noi ale unei iubiri trainice şi încercate, sau eroii s-ar maturiza şi s-ar cunoaşte mai bine unul pe celălalt, atunci am avea de a face cu unul din tipurile foarte tîrzii ale romanului european, care n-ar mai fi deloc un roman de aventuri şi în nici un caz un roman grec. Căci, în acest caz, deşi termenii subiectului ar fi rămas aceiaşi (pasiunea la început şi căsătoria la sfîrşit), în schimb, evenimentele care întîrzie căsătoria ar dobîndi o semnificaţie biografică sau chiar psihologică, ar fi implicate în timpul real al vieţii eroilor, care îi modifică pe ei înşişi, precum şi evenimentele (esenţiale) ale vieţii lor. Dar în romanul grec nu există aşa ceva ; aici avem un hiat absolut pur între cele două momente ale timpului biografic, care nu lasă nici o urmă în viaţa şi caracterul eroilor.

Toate evenimentele romanului, care umplu acest hiat, sînt o pură abatere de la cursul normal al vieţii, abatere lipsită de durata reală a adaosurilor la o biografie normală.

Acest timp al romanului grec nu cunoaşte nici durata biologică elementară, de vîrstă. La începutul romanului, eroii se întîlnesc la vîrsta căsătoriei şi, la aceeaşi vîrstă, la fel de proaspeţi şi frumoşi, se căsătoresc la sfîrşitul romanului. Timpul în care ei trăiesc un incredibil număr de aventuri nu este nici măsurat şi nici calculat în roman ; sînt, pur şi simplu, zile, nopţi, ore, clipe măsurate tehnic doar în cadrul fiecărei aventuri în parte. Acest timp extrem de intensiv din punctul de vedere al aventurii, dar nedefinit, nu este deloc socotit la vîrsta eroilor. Aici e vorba, de asemenea, de un hiat extratemporal între două momente biologice — trezirea pasiunii şi satisfacerea ei.

Cînd Voltaire, în *Candid*, a creat parodia romanului de aventuri de tip grec, predominant în secolele XVII şi

XVIII (aşa-numitul „roman baroc"), n-a omis să calculeze cît timp real este necesar pentru o doză romanescă obişnuită de aventuri şi „vicisitudini ale soartei" prin care trece eroul. La sfîrşitul romanului, eroii lui (Candid şi Cunigunda), învingînd toate vicisitudinile, se căsătoresc. Dar, vai, sînt de acum bătrîni, iar frumoasa Cunigunda seamănă cu o bătrînă vrăjitoare slută. Împlinirea urmează pasiunii atunci cînd nu mai este posibilă din punct de vedere biologic.

Se înţelege de la sine că timpul aventurii în romanul grec este lipsit de ciclicitatea naturii şi a vieţii curente, care ar introduce ordinea temporală şi normele de măsură umane în acest timp şi l-ar pune în legătură cu momentele recurente ale vieţii naturii şi a omului. Desigur, nici nu poate fi vorba de o localizare istorică a timpului aventurii. Din tot universul romanului grec, cu toate ţările lui, cu oraşele, edificiile, operele de artă, lipseşte cu desăvîrşire orice indiciu al timpului istoric, orice amprentă a epocii. Prin aceasta se explică şi faptul că nici pînă astăzi cronologia romanelor greceşti n-a fost stabilită exact de către ştiinţă, şi încă nu demult opiniile cercetătorilor cu privire la data genezei anumitor romane se deosebeau cu cinci-şase secole.

Astfel, întreaga acţiune a romanului grec, toate evenimentele şi aventurile cu care este încărcat nu intră nici în seria temporală istorică, nici în cea a vieţii curente, nici în cea biografică, nici în cea biologică elementară, de vîrstă. Ele sînt situate în afara acestor serii şi în afara legilor şi normelor de măsură umane proprii acestor serii. În acest timp nu se modifică nimic : lumea rămîne aşa cum a fost, din punct de vedere biografic nici viaţa eroilor nu se schimbă, sentimentele lor rămîn de asemenea neschimbate, iar oamenii nici măcar nu îmbătrînesc. Acest timp gol nu lasă nicăieri nici un fel de urme, nici un fel de indicii ale trecerii sale. Repetăm, acesta este un hiat extratemporal, apărut între două momente ale unei serii temporale reale, în cazul de faţă ale unei serii biografice.

Astfel se prezintă timpul aventurii în ansamblul său. Dar cum este el în interior ?

El e alcătuit dintr-o serie de segmente scurte, care corespund diferitelor aventuri ; înlăuntrul fiecărei aventuri timpul este organizat exterior, tehnic : important e să izbuteşti să fugi ; să izbuteşti să ajungi din urmă, să te distanţezi, să fii sau să nu fii tocmai în momentul dat într-un anumit loc, să te întîlneşti sau nu etc. În cadrul fiecărei aventuri se socotesc zilele, nopţile, orele, chiar minutele şi secundele, ca în orice luptă şi în orice întreprindere exterioară, activă. Aceste fragmente temporale sînt introduse şi intersectate de noţiunile specifice „*deodată*" şi „*tocmai*".

„*Deodată*" şi „*tocmai*" sînt trăsăturile cele mai adecvate ale acestui timp, fiindcă, în general, el începe şi intră în drepturile sale acolo unde cursul normal şi pragmatic sau înţeles cauzal al evenimentelor se întrerupe şi lasă loc insinuării *întîmplării pure*, cu logica ei specifică. Această logică este o *coincidenţă* întîmplătoare, adică o *simultaneitate întîmplătoare*, şi o *ruptură* întîmplătoare, adică o *noncoincidenţă întîmplătoare*. Totodată noţiunile „mai devreme" şi „mai tîrziu" ale acestei simultaneităţi şi noncoincidenţe întîmplătoare au de asemenea o importanţă esenţială şi hotărîtoare. Dacă ceva s-ar întîmpla cu o clipă mai înainte sau cu o clipă mai tîrziu, adică dacă n-ar exista o oarecare simultaneitate sau noncoincidenţă, n-ar mai exista deloc subiectul şi nici pretextul pentru scrierea romanului.

„Împlinisem nouăsprezece ani, şi tata pregătea pentru anul următor nunta mea, cînd *destinul şi-a început jocul*", povesteşte Clitofon (*Întîmplările Leucippei şi ale lui Clitofon*, 1, III).

Acest „joc al destinului", aceste „deodată" şi „tocmai" specifice lui alcătuiesc tot conţinutul romanului.

Pe neaşteptate a început războiul dintre traci şi bizantini. În roman nu se pomeneşte nici un cuvînt despre cauzele acestui război, dar, datorită lui, Leucippe nimereşte

în casa lui Clitofon. „Îndată ce am văzut-o, am fost pierdut", povestește Clitofon.

Dar tatăl lui Clitofon îi destinase acestuia o altă logodnică. Tatăl începe să dea zor cu nunta, o fixează *pentru a doua zi* și se apucă să facă jertfele prealabile : „Cînd am aflat asta, m-am socotit pierdut și am început să născocesc vreun șiretlic prin care să fac să se amîne nunta. În timp ce eram ocupat cu asta, *pe neașteptate* în odăile bărbaților s-a stîrnit o mare zarvă" (2, XII). S-a dovedit că un vultur furase carnea pregătită pentru jertfă. Fiindcă aceasta era un semn rău, a trebuit să se amîne nunta cu cîteva zile. Și tocmai în aceste zile, datorită hazardului, logodnica hărăzită lui Clitofon a fost răpită, fiind luată, din greșeală, drept Leucippe.

Clitofon se hotărăște să intre în dormitorul Leucippei. „*De-abia* intrasem în iatacul fetei, *cînd s-a întîmplat* ca mama ei să fie tulburată de un vis" (2, XXIII). Aceasta intră în iatac, unde-l surprinde pe Clitofon, dar el izbutește să se strecoare fără să fie recunoscut. A doua zi însă totul poate fi dat în vileag, și de aceea Clitofon și Leucippe sînt nevoiți să fugă. Toată fuga este construită pe o înlănțuire de „deodată" și „tocmai" [„pe neașteptate", „de-abia"] întîmplătoare, favorabile eroilor. „Trebuie să spun că cel care ne păzea, Comar, *în această zi, întîmplător*, a ieșit din casă pentru a îndeplini o poruncă a stăpînei sale... Am avut noroc : ajungînd în golful Beirutului, am găsit o corabie gata de plecare, *tocmai* se pregăteau să-i dezlege parîmele de acostare".

Pe corabie : „*Întîmplător* alături de noi s-a așezat un tînăr" (2, XXXI—XXXII). El devine prietenul lor și va juca un rol important în peripețiile ulterioare.

Apoi se produce furtuna tradițională și naufragiul. „În a treia zi a călătorei noastre, o beznă *neașteptată* se așternu pe cerul senin, întunecînd lumina zilei (3, I).

În timpul naufragiului toți pier, dar eroii se salvează datorită unei întîmplări fericite. „Dar, iată, cînd corabia se desfăcu în bucățele, un zeu milostiv păstră pentru noi o parte a provei". Ei sînt aruncați pe țărm : „Iar noi, spre

seară, mulțumită întîmplării, am fost purtați spre Palusia și bucuroși am păşit pe uscat..." (3, V).

Mai departe, s-a dovedit că și ceilalți eroi despre care se credea că au pierit în timpul naufragiului, s-au salvat datorită unor întîmplări fericite. Mai tîrziu, ei nimeresc tocmai în locul și în momentul cînd cei doi au nevoie de ajutor neîntîrziat. Încredințat că Leucippe a fost jertfită de tîlhari, Clitofon hotărăște să se sinucidă : „Ridicasem spada să-mi pun capăt zilelor pe locul de suferință al Leucippei. *Deodată* zării — era o noapte cu lună — doi oameni... care alergau spre mine... Erau Menelaos și Satyros. Deși îmi vedeam *pe neașteptate* prietenii în viață, eu nu i-am îmbrățișat și nu m-am lăsat pradă bucuriei" (3, XVII). Prietenii îl împiedică, bineînțeles, să se sinucidă și îl anunță că Leucippe trăiește.

Spre sfîrșitul romanului, în urma unei învinuiri false, Clitofon e condamnat la moarte și, înainte de a muri, trebuie supus caznelor. „Am fost încătușat, despuiat de veșminte și agățat de stîlpul de tortură ; călăii au adus vergile, alții streangul și au făcut focul. Clinias scoase un vaiet și începu să invoce zeii, *cînd deodată* apăru preotul zeiței Artemis, încununat cu lauri. Apropierea lui era semnul sosirii unei procesiuni solemne în cinstea zeiței. Cînd se întîmplă așa ceva, execuțiile sînt oprite atîtea zile cîte au nevoie participanții procesiunii spre a-și săvîrși jertfele. Astfel am fost atunci eliberat din lanțuri" (7, XII).

În cele cîteva zile de amînare, totul se lămurește și lucrurile iau o altă întorsătură, desigur nu fără o serie de coincidențe și rupturi întîmplătoare. Leucippe trăiește. Romanul se încheie prin căsătorii fericite.

După cum se vede (și am citat aici doar un număr neînsemnat de coincidențe și nepotriviri temporale întîmplătoare), timpul aventurii trăiește în roman o viață destul de încordată ; o zi, o oră și chiar un minut *mai înainte* sau *mai tîrziu* au întotdeauna o importanță hotărîtoare, fatală. Aventurile se înlănțuie una de alta într-o serie extratemporală și, de fapt, infinită ; căci ea poate

fi lungită la nesfîrșit, neavînd nici un fel de restricții interne importante. Romanele grecești sînt relativ mici. În secolul al XVII-lea, volumul romanelor de construcție analogă a sporit de zece-cincisprezece ori [1]. Această augmentare n-are nici o oprelişte internă. Toate zilele, orele și minutele, socotite în cadrul diferitelor aventuri, nu se adună într-o serie temporală reală, nu devin zile și ore ale unei vieți umane. Aceste ore și zile nu lasă nici un fel de urme și de aceea pot să existe după pofta inimii.

Toate momentele timpului infinit al aventurii sînt dirijate de o singură forță — *întîmplarea*. Fiindcă, după cum se vede, acest timp este alcătuit din simultaneități și nepotriviri întîmplătoare. „*Timpul* aventurii și *al întîmplării*“ este *timpul* specific al *intervenției forțelor iraționale în viața umană;* intervenția destinului („tyche“), a zeilor, a demonilor, a magilor-vrăjitori în romanele tîrzii de aventuri — a răufăcătorilor romanești, care, ca răufăcători, folosesc ca instrument simultaneitatea întîmplătoare și „contratimpul“ întîmplător, „pîndesc“, „așteaptă“, năvălesc „deodată“ și „tocmai“ la timpul potrivit.

Elementele timpului aventurii sînt situate în punctele de ruptură a cursului normal al evenimentelor, a seriei normale practice, cauzale sau de scop, în punctele unde această serie se întrerupe și cedează locul intervenției forțelor neumane — destinul, zeii, răufăcătorii. Numai acestor forțe, iar nu eroilor, le aparține *întreaga* inițiativă în timpul aventurii. Desigur, în timpul aventurii, eroii acționează și ei: fug, se apără, se luptă, se salvează, dar ei acționează, ca să spunem așa, ca oameni fizici, inițiativa nu le aparține; chiar dragostea le este trimisă pe neașteptate de către atotputernicul Eros. Oamenilor totul numai li se întîmplă (cîteodată li se întîmplă să cucerească

[1] Iată dimensiunile celor mai cunoscute romane din secolul XVII-lea: *L'Astrée* a lui D'Urfé — cinci volume, în total peste șase mii de pagini; *Cleopatra* de La Calprenède — douăsprezece volume, peste cinci mii de pagini; *Arminius și Thusnelda* de Lohenstein — două volume uriașe de peste trei mii de pagini.

un regat) ; adevăratul om al aventurii este omul întîmplării ; ca om cu care s-a întîmplat ceva, el intră în timpul aventurii. Dar inițiativa în acest timp nu aparține oamenilor.

De bună seamă că elementele timpului aventurii, toate aceste „deodată" și „tocmai" nu pot fi prevăzute cu ajutorul analizei raționale, al studierii, al previziunii logice, al experienței etc. În schimb, ele sînt recunoscute cu ajutorul divinației, al auspiciilor, al credințelor, al predicțiilor oraculare, al viselor revelatoare, al presimțirilor. Romanele grecești sînt pline de toate acestea. Îndată ce „destinul și-a început jocul" cu Clitofon, acesta are un vis revelator, care-i dezvăluie viitoarea întîlnire cu Leucippe și aventurile lor. Și mai departe romanul este plin de asemenea fenomene. Destinul și zeii țin în mîinile lor inițiativa evenimentelor și tot ei îi înștiințează pe oameni de voința lor. „Divinității îi place deseori să dezvăluie oamenilor, în timpul nopții, viitorul, spune Achilleus Tatios prin gura lui Clitofon, dar nu pentru ca ei să se ferească de nenorociri, fiindcă nu pot birui ceea ce le-a hărăzit ursita, ci pentru a-și suporta mai ușor suferințele" (1, III).

În evoluția ulterioară a romanului european, întotdeauna cînd apare timpul aventurii de tip grecesc, inițiativa este remisă *întîmplării*, care guvernează simultaneitatea și „contratimpul" fenomenelor, fie ca forță impersonală nenumită în roman, fie ca destin, fie ca previziune divină, fie în chip de „răufăcători" și „binefăcători misterioși" românești. Pe aceștia din urmă îi mai întîlnim încă în romanele istorice ale lui Walter Scott. Alături de întîmplare (sub diversele ei măști), în roman apar inevitabil diferite soiuri de predicții și mai ales vise revelatoare și presimțiri. Dar, bineînțeles, nu este obligatoriu ca întregul roman să fie structurat pe timpul aventurii de tip grecesc ; e suficient ca anumite elemente ale acestui timp să fie implicate în alte serii temporale ca să apară, inevitabil, fenomenele care-l însoțesc.

În acest timp al aventurii și întîmplării, al zeilor și răufăcătorilor, cu logica lui specifică, în secolul al XVII-

lea au fost introduse, în primele romane istorice europene, şi destinele popoarelor, ale regatelor şi culturilor (de pildă romanele *Artamène sau Marele Cyrus* de M. de Scudéry, *Arminius şi Thusnelda* de Lohenstein, romanele istorice ale lui La Calprenède). Se creează o originală „filosofie a istoriei", care străbate aceste romane şi lasă rezolvarea destinelor istorice în seama hiatului extratemporal, format între două momente ale seriei temporale reale.

Seria elementelor romanului istoric baroc a pătruns, prin veriga intermediară a „romanului gotic", în romanul istoric al lui Walter Scott, determinîndu-i unele trăsături : acţiunile secrete ale unor binefăcători şi răufăcători misterioşi, rolul specific al întîmplării, feluritele preziceri şi presentimente. Firește, aceste elemente nu sînt deloc predominante în romanele lui Walter Scott.

Ne grăbim să facem rezerva că aici este vorba de *întîmplarea-iniţiativă* specifică timpului aventurii de tip grecesc, şi nu de întîmplare în general. Întîmplarea în general este una dintre formele de manifestare a necesităţii şi ca atare ea poate fi prezentă în orice roman, cum e prezentă în viaţa însăşi. În seriile temporale umane cele mai reale (de diferite grade de realitate), aspectelor întîmplării-iniţiativă de tip grecesc le corespund (desigur, în general, nici nu poate fi vorba de o corespondenţă *strictă)* aspectele erorilor umane, ale crimei (parţial chiar în romanul baroc), ale îndoielilor şi alegerii, ale deciziilor umane izvorîte din iniţiativă.

Încheind analiza timpului aventurii în romanul grec, trebuie să ne referim şi la un element mai general, şi anume la diversele motive care intră ca elemente componente în subiectele romanelor. Motive ca întîlnirea-despărţirea, pierderea-descoperirea, căutarea-găsirea, recunoaşterea-nerecunoaşterea etc. intră, ca elemente componente, nu numai în subiectele romanelor din epoci şi de tipuri diferite, ci şi în subiectele unor opere literare aparţinînd altor genuri (epic, dramatic şi chiar liric). Prin natura lor, aceste motive sînt cronotopice (e adevărat, în

fiecare dintre genuri, în mod diferit). Ne vom opri aici asupra unuia dintre aceste motive, probabil cel mai important : *motivul întîlnirii.*

În orice întîlnire (cum am arătat analizînd romanul grec), definiția temporală („în același timp") este inseparabilă de definiția spațială („în același loc"). În motivul negativ („nu s-au întîlnit", „s-au despărțit") se păstrează cronotopismul, dar unul din termenii cronotopului este prezentat cu semn negativ : nu s-au întîlnit pentru că n-au ajuns în locul respectiv în același timp, ori pentru că în același moment se aflau în locuri diferite. Unitatea inseparabilă (dar nu contopirea) a definițiilor temporale și spațiale are, în cronotopul întîlnirii, un caracter elementar precis, formal, aproape matematic. Desigur, acest caracter este abstract. Căci, izolat, motivul întîlnirii este imposibil : el intră întotdeauna ca element constitutiv în structura subiectului și în unitatea concretă a ansamblului operei și, deci, este inclus în cronotopul concret care-l înglobează ; în cazul nostru — în timpul aventurii și într-o țară străină (fără elementele caracteristice unei țări străine). În diverse opere, motivul întîlnirii capătă diferite nuanțe concrete, printre care și cele emoțional-valorice (întîlnirea poate fi dorită sau nedorită, veselă sau tristă, uneori îngrozitoare, precum și ambivalentă). Desigur, în contexte diferite, motivul întîlnirii poate dobîndi diferite expresii verbale. El poate dobîndi o semnificație semimetaforică sau pur metaforică, poate, în sfîrșit, să devină simbol (uneori foarte profund). În literatură, cronotopul întîlnirii îndeplinește deseori funcții compoziționale : poate servi ca intrigă, uneori ca punct culminant sau chiar ca deznodămînt (ca final) al subiectului. Întîlnirea este unul dintre cele mai vechi evenimente constitutive ale subiectului eposului (mai ales ale romanului). Trebuie să remarcăm în mod deosebit legătura strînsă a motivului întîlnirii cu motive ca *despărțirea, fuga, regăsirea, pierderea, căsătoria* etc., asemănătoare prin unitatea definițiilor spațio-temporale cu motivul întîlnirii. O importanță deosebit de mare o are legătura strînsă a mo-

tivului întîlnirii cu cronotopul drumului („drumul mare") : diverse feluri de întîlniri la drum. În *cronotopul drumului* unitatea definițiilor spațio-temporale este revelată de asemenea cu o excepțională precizie și claritate. Importanța cronotopului drumului în literatură este uriașă : sînt puține operele în care nu vom găsi nici una dintre variantele motivului drumului, dar sînt multe acelea care sînt nemijlocit structurate pe motivul drumului, al întîlnirilor sau aventurilor la drum [1].

Motivul întîlnirii este strîns legat cu alte motive importante, în special cu motivul *recunoașterii-nerecunoașterii,* care a jucat un rol uriaș în literatură (de pildă, în tragedia antică).

Motivul întîlnirii este unul dintre cele mai universale nu numai în literatură (e greu să găsești o operă în care să nu existe acest motiv), dar și în alte domenii ale culturii, precum și în diferite sfere ale vieții sociale și ale vieții cotidiene. În domeniul științific și tehnic, unde predomină gîndirea pur noțională, nu există motive ca atare, dar un echivalent (pînă într-un anumit grad) al motivului întîlnirii îl constituie noțiunea de *contact.* În sfera mitologică și religioasă, motivul întîlnirii joacă, desigur, unul dintre rolurile principale : în tradiția sacră și în Sfînta Scriptură (atît cea creștină, de pildă, în Evanghelii, cît și în cea budistă) și în ritualurile religioase ; în sfera religioasă, motivul întîlnirii se asociază cu alte motive, de pildă cu motivul „apariției" („epifania"). În unele curente filosofice care nu au un caracter științific strict, motivul întîlnirii capătă de asemenea o anumită semnificație (de pildă, la Schelling, la Max Scheller și mai ales la Martin Buber).

În rînduielile vieții sociale și de stat, cronotopul real al întîlnirii are loc în permanență. Multiplele întîlniri publice organizate, precum și însemnătatea lor sînt cunoscute tuturor. În viața de stat întîlnirile sînt de aseme-

[1] O caracterizare mai amplă a acestui cronotop o vom face în secțiunea finală a lucrării noastre.

nea foarte importante (să pomenim doar întîlnirile diplomatice, întotdeauna foarte strict reglementate, unde timpul, locul şi componenţa celor care întîmpină se stabilesc în funcţie de rangul celui întîmpinat). În sfîrşit, oricine îşi dă seama de importanţa întîlnirilor (care determină uneori întregul destin al omului) în viaţa de toate zilele a fiecărui individ.

Acesta este motivul cronospaţial al întîlnirii. Asupra problemelor mai generale ale cronotopilor şi cronotopismului vom mai reveni la sfîrşitul studiului nostru. Acum să ne întoarcem la analiza romanului grec.

În ce spaţiu se realizează timpul aventurii din romanele greceşti?

Timpul aventurii de tip grec are nevoie de o extensiune spaţială *abstractă*. Desigur, universul romanului grec este cronotopic, dar legătura dintre spaţiu şi timp nu are, aici, ca să zicem aşa, un caracter organic, ci unul pur tehnic (şi mecanic). Pentru ca aventura să se poată desfăşura este nevoie de spaţiu, de mult spaţiu. Simultaneitatea întîmplătoare a fenomenelor, precum şi noncoincidenţa lor întîmplătoare sînt strîns legate de spaţiul măsurat înainte de toate prin *depărtare* şi *apropiere* (cu diversele lor trepte). Pentru ca sinuciderea lui Clitofon să fie zădărnicită e necesar ca prietenii lui să se găsească tocmai în locul unde el se pregătea să-şi pună capăt zilelor; ca să *izbutească*, adică pentru a se afla în *momentul* necesar în *locul* necesar, ei *aleargă*, adică învinq *depărtarea spaţială*. Pentru ca salvarea lui Clitofon, în finalul romanului, să se poată înfăptui, este indispensabil ca procesiunea în frunte cu preotul zeiţei Artemis *să izbutească* să ajungă *la locul execuţiei înainte* ca execuţia să aibă loc. Răpirile presupun transportarea rapidă a celui răpit într-un *loc îndepărtat şi necunoscut*. *Urmărirea* presupune învingerea *depărtării* şi a anumitor *obstacole spaţiale*. *Captivitatea* şi *închisoarea* presupun *sechestrarea* şi *izolarea* eroului *într-un anumit loc din spaţiu*, care împiedică deplasarea spaţială ulterioară spre ţel, adică urmăririle şi căutările ulterioare etc. Răpirile, fuga, urmărirea, căută-

rile, captivitatea joacă un rol uriaș în romanul grec. Iată de ce el are nevoie de spații întinse, de uscat și de mare, de țări diferite. Universul acestor romane este vast și variat. Dar mărimea și diversitatea sînt absolut abstracte. Pentru naufragiu este nevoie de o *mare*, dar nu are importanță care anume mare va fi aceasta, din punct de vedere geografic și istoric. Pentru fugă este importantă trecerea în *altă țară*, pentru răpitori este de asemenea important să-și ducă jertfa în altă țară, dar care va fi aceasta nu are, de asemenea, nici o importanță. Evenimentele aventuroase ale romanului grec nu au nici o legătură importantă cu particularitățile țărilor care figurează în roman, cu organizarea lor social-politică, cu istoria sau cultura lor. Toate aceste particularități nu intră în evenimentul aventuros în calitate de element determinat; fiindcă evenimentul aventuros este determinat numai și numai de *întîmplare*, adică tocmai de simultaneitatea și noncoincidența întîmplătoare, într-un *loc anumit al spațiului* (într-o anume țară, oraș etc.). Caracterul acestui loc nu intră în eveniment ca parte componentă, locul intră în aventură doar ca extensiune abstractă, nudă.

Iată de ce toate aventurile romanului grec au un caracter transferabil: ceea ce se petrece în Babilon s-ar putea petrece în Egipt sau în Bizanț și invers. Anumite aventuri încheiate în sine sînt transferabile și în timp, fiindcă timpul aventurii nu lasă nici un fel de amprente importante și, deci, este, în esență, reversibil. Astfel, cronotopul aventurii se caracterizează prin *legătura tehnică abstractă dintre spațiu și timp*, prin *reversibilitatea* momentelor seriei temporale și *transmutabilitatea* lor în spațiu.

În acest cronotop, inițiativa și puterea aparțin numai întîmplării. De aceea gradul de *determinare* și de *concretețe* al acestui univers nu poate fi decît extrem de limitat. Căci orice concretizare — geografică, economică, social-politică, cotidiană — ar imobiliza libertatea și ușurința aventurilor și ar limita puterea absolută a întîmplării. Orice concretizare, fie și numai concretizarea coti-

dianului, ar introduce în existența umană și în timpul acestei existențe *legitățile* sale, *ordinea* sa, *relațiile* sale *indispensabile*. Evenimentele ar fi împletite în această legitate, implicate, într-o măsură sau alta, în această ordine și în aceste relații indispensabile. Astfel, puterea întîmplării ar fi substanțial limitată, aventurile ar fi organic localizate și imobilizate în mișcarea lor cronospațială. Dar asemenea determinări și concretizări ar fi inevitabile (într-o oarecare măsură) în cazul reprezentării propriei lumi, a propriei realități înconjurătoare. Gradul de abstractizare, indispensabil timpului aventurii de tip grecesc ar fi absolut irealizabil în cazul reprezentării unei lumi proprii, familiare (oricare ar fi ea).

Iată de ce universul romanului grec este un *univers străin* : în el, totul este nedefinit, necunoscut, străin, eroii se află aici pentru întîia oară, n-au nici o legătură importantă cu el ; convenienţele social-politice, cotidiene etc. le sînt străine, ei nu le cunosc ; tocmai de aceea, în acest univers, pentru ei nu există decît coincidenţele și noncoincidenţele întîmplătoare.

Dar romanul grec nu subliniază caracterul străin al acestui univers, de aceea el nu trebuie numit exotic. Exotismul presupune o confruntare intenționată a *ceea ce este străin* cu *ceea ce este propriu* ; în el „străinătatea" elementului necunoscut este subliniată, savurată, ca să zicem așa, și înfățișată amănunțit pe fundalul universului propriu, obișnuit, cunoscut și care este subînțeles. În romanul grec nu există așa ceva. Aici totul este străin, inclusiv țara de baștină a eroilor (de obicei cea a eroului este diferită de cea a eroinei), aici nu există nici acel univers familiar, obișnuit, cunoscut, subînțeles (țara natală a autorului și a cititorilor lui), pe fundalul căruia să fie receptate insolitul și „străinătatea" a ceea ce este necunoscut. Desigur, o proporție minimă a ceea ce este natal, obișnuit, normal și care este subînțeles (aparținînd autorului și cititorilor) există în aceste romane. Există și anumite proporții pentru receptarea curiozităților și rarităților acestui univers străin. Dar aceste proporții sînt atît de in-

fime, încît ştiinţa nu poate nicidecum să descopere, pe calea analizei acestor romane, „universul propriu" subînţeles şi „epoca proprie" a autorilor lor.

Universul romanelor greceşti este un *univers străin abstract,* dar absolut străin, de la început pînă la sfîrşit, întrucît nicăieri în el nu se întrezăreşte imaginea acelui univers natal, de unde provine şi de unde observă autorul. Iată de ce aici nimic nu îngrădeşte puterea absolută a întîmplării şi de ce se perindă şi se succed cu o uimitoare repeziciune şi uşurinţă toate aceste răpiri, fugi, captivităţi şi eliberări, morţi fictive, învieri şi alte peripeţii.

Dar în acest univers străin abstract, multe lucruri şi fenomene, cum am mai arătat, sînt descrise foarte amănunţit. Cum poate fi acest lucru compatibil cu caracterul abstract al universului amintit ? Adevărul este că tot ceea ce e descris în romanul grec este descris ca ceva aproape *izolat* şi *unic.* Nicăieri nu se face descrierea ţării în totalitatea ei, cu particularităţile ei, cu tot ceea ce o deosebeşte de alte ţări, cu relaţiile ei. Sînt descrise doar anumite edificii fără nici o legătură cu ansamblul integrator, anumite fenomene ale naturii, de pildă animale ciudate care cresc în ţara respectivă. Nicăieri nu sînt descrise, în ansamblul lor, moravurile şi viaţa de toate zilele a poporului, este descris doar vreun obicei ciudat, fără vreo legătură cu altceva. Toate obiectele descrise în roman se caracterizează prin izolare şi lipsă de legătură. De aceea, în ansamblul lor, ele nu caracterizează ţările reprezentate (mai exact, pomenite) în roman, fiecare obiect nu depinde de nimeni şi de nimic.

Toate aceste lucruri izolate, descrise în roman, sînt neobişnuite, bizare, rare ; tocmai de aceea sînt descrise. De pildă, în *Întîmplările Leucippei şi ale lui Clitofon* este descris un animal ciudat, denumit „bidiviul Nilului" (hipopotamul). „S-a întîmplat ca războinicii să prindă un *nemaivăzut* animal de rîu". Aşa începe această descriere. Mai departe este descris elefantul, povestindu-se *„lucruri uimitoare* despre felul cum a apărut pe lume" (4, II—IV). În alt loc este descris crocodilul. „Eu am văzut şi alt ani-

mal care trăieşte în Nil, mult mai *vestit prin puterea sa* decît bidiviul de apă. El este numit crocodil" (4, XIX).

Întrucît nu există o scară valorică pentru măsurarea tuturor acestor lucruri şi fenomene descrise, nu există, cum am arătat, un fundal distinct al universului propriu, familiar, pentru receptarea acestor lucruri neobişnuite, ele capătă caracterul unor curiozităţi, ciudăţenii, rarităţi.

Astfel, spaţiile *universului* străin în romanul grec sînt pline de curiozităţi şi rarităţi izolate, fără legătură între ele. Aceste lucruri autonome interesante, curioase şi pline de ciudăţenii sînt la fel de întîmplătoare şi neaşteptate ca şi aventurile : ele sînt făcute din acelaşi material, sînt aceleaşi „deodată" încremenite, devenite obiecte ale aventurii, produse ale aceleiaşi întîmplări.

În consecinţă, cronotopul romanelor greceşti — univers străin într-un timp al aventurii — capătă atît consecvenţă, cît şi unitate specifică. El are logica sa consecventă, care îi determină toate elementele. Deşi motivele romanului grec, cum am mai arătat, luate în abstract, nu sînt noi, fiind elaborate mai înainte în cadrul altor genuri, în noul cronotop al acestui roman, subordonîndu-se logicii lui consecvente, dobîndesc o semnificaţie cu totul nouă şi funcţii speciale.

În alte genuri, aceste motive erau legate de alţi cronotopi mult mai concreţi şi condensaţi. Motivele erotice (prima întîlnire, dragostea fulgerătoare, dorul, primul sărut etc.), în poezia alexandrină, au fost elaborate cu precădere în cronotopul bucolic (pastoral-idilic). Acesta este un cronotop lirico-epic mic, foarte concret şi condensat, care a jucat un rol important în literatura universală. Aici avem de a face cu un timp idilic specific ciclizat (dar nu pur ciclic), care este o îmbinare între timpul natural (ciclic) cu timpul familiar al vieţii convenţional pastorale (parţial şi mai cuprinzător — al celei agricole). Acest timp are un ritm definit, semiciclic şi s-a îngemănat strîns cu peisajul idilic insular, specific şi amănunţit elaborat. Este timpul, dens şi aromat ca mierea, al micilor episoade amoroase şi al efuziunilor lirice, care impregnează un colţişor

al spaţiului natural, strict delimitat, închis şi pe de-a-ntregul stilizat (vom face abstracţie aici de diferitele variante ale cronotopului idilic-amoros în poezia elenistică, inclusiv în cea romană). Firește, în romanul grec n-a mai rămas nimic din acest cronotop. Face excepţie doar romanul lui Longos *Dafnis şi Cloe*, care ocupă un loc aparte. În centrul lui se află un cronotop idilic şi pastoral, dar care este în stare de dezagregare, caracterul lui închis şi limitat compact fiind alterat ; este înconjurat din toate părţile de o lume străină, el însuşi devenind pe jumătate străin ; timpul idilic-natural nu mai e atît de condensat, fiind rarefiat de timpul aventurii. Fără îndoială, este imposibil să includem fără rezerve idila lui Longos în categoria romanului grec de aventuri. Această operă ocupă un loc aparte în evoluţia istorică ulterioară a romanului.

Elementele romanului grec care ţin de subiect şi de *compoziţie* şi care sînt legate de călătoria prin diverse ţări străine au fost elaborate de către romanul geografic antic. Universul romanului geografic nu este asemănător cu universul străin al romanului grec. Mai întîi, centrul lui îl formează o *patrie natală reală*, care oferă puncte de vedere, scări valorice, căi de abordare şi aprecieri, care organizează modul de a vedea şi înţelege ţările şi culturile străine (în acest caz, ceea ce este propriu, natal, nu e, în mod obligatoriu, apreciat pozitiv, dar el oferă în mod obligatoriu scările valorice şi fundalul). Acest lucru (adică centrul intern de organizare a viziunii şi reprezentării pornind de la ceea ce este natal) schimbă radical întreaga imagine a universului străin în romanul geografic. Pe de altă parte, omul în acest roman este omul *public, politic* al antichităţii, condus de interese social-politice, filosofice, utopice. Apoi, momentul însuşi al călătoriei, al *drumului*, are un caracter real şi introduce un centru organizator real, important, în seria temporală a acestui roman. În sfîrşit, elementul biografic constituie de asemenea un principiu organizator esenţial pentru timpul acestor romane. (Aici, de asemenea, vom face ab-

stracție de diferitele variante ale romanului geografic de călătorii ; uneia dintre ele îi este propriu elementul *aventurii,* dar el nu este aici principiu organizator dominant și are alt caracter.)

Nu este locul aici să aprofundăm cronotopii altor genuri ale literaturii antice, inclusiv ai marelui epos și ai dramei. Vom remarca doar că baza lor o constituie timpul mitologic popular, pe fundalul căruia începe să se delimiteze timpul istoric antic (cu restricțiile lui specifice). Aceste timpuri erau profund localizate, absolut inseparabile de semnele concrete ale naturii grecești natale și de semnele „celei de a doua naturi", adică indicele ținuturilor natale, ale orașelor și statelor. În orice fenomen al naturii natale, grecul vedea amprenta timpului mitologic, evenimentul mitologic concentrat în el și care putea fi dezvoltat într-un tablou sau o scenă mitologică. Deosebit de concret și localizat era și timpul istoric, care în epos și tragedie era și mai strîns împletit cu timpul mitologic. Acești cronotopi grecești *clasici* constituie aproape antipodurile universului străin al romanelor grecești.

Astfel, diferitele motive și elemente (care țin de subiect și de compoziție), elaborate și existente în cadrul altor genuri antice, aveau cu totul alt caracter și alte funcții, neasemănătoare cu cele pe care le observăm în romanul grec de aventuri, în condițiile *cronotopului* său *specific.* Aici ele au intrat într-o unitate artistică nouă și cu totul specifică, foarte departe, desigur, de unificarea mecanică a diverselor genuri antice.

Acum, cînd caracterul specific al romanului grec ne este mai clar, putem să punem problema *imaginii omului* în acest roman. Totodată vom putea explica și particularitățile aspectelor subiectului romanului.

Care poate fi imaginea omului în condițiile timpului aventurii caracterizat de noi, cu simultaneitatea și noncoincidența întîmplătoare, cu absența totală a oricăror urme, cu excepționala inițiativă a întîmplării ? Este perfect clar că într-un astfel de timp omul nu poate fi decît

absolut *pasiv* şi absolut *neschimbător*. Aici, după cum am mai arătat, cu omul totul numai *se întîmplă*, el însuşi este lipsit de orice iniţiativă, fiind doar subiectul fizic al acţiunii. De bună seamă că acţiunile lui vor avea cu precădere un caracter spaţial elementar. De fapt, toate acţiunile eroilor romanului grec se reduc doar la *mişcarea forţată în spaţiu* (fuga, urmărirea, căutările), adică la *schimbarea locului* în spaţiu. *Mişcarea* în spaţiu a *omului* oferă principalele *norme de măsurare* a spaţiului şi timpului romanului grec, adică a cronotopului.

Dar în spaţiu se deplasează totuşi un *om viu*, nu un corp fizic în sensul strict al cuvîntului. Într-adevăr el este absolut pasiv în viaţă ; jocul îl conduce „destinul", dar omul *suportă* acest joc al destinului. Şi nu numai că suportă — el se păstrează pe sine şi scoate intactă din acest joc, din toate vicisitudinile destinului şi întîmplării, *identitatea* absolută *cu sine însuşi*.

Această originală *identitate cu sine* este *centrul organizator* al imaginii omului în romanul grec. Semnificaţia şi profunzimea ideologică specială ale acestui factor al identităţii umane nu pot fi subestimate. Prin această trăsătură romanul grec este legat de trecutul îndepărtat al *folclorului dinaintea apariţiei claselor*, însuşindu-şi unul dintre elementele esenţiale ale ideii populare despre om, existentă în diferite specii folclorice, dar mai cu seamă în basmul popular. Oricît de săracă şi nudă ar fi identitatea umană în romanul grec, acesta păstrează totuşi o fărîmă preţioasă a umanismului popular ; în el se perpetuează credinţa în atotputernicia invincibilă a omului în lupta sa cu natura şi cu toate forţele supraumane.

Observînd atent elementele subiectului şi compoziţiei romanului grec, ne-am convins de rolul uriaş pe care-l joacă asemenea momente ca *recunoaşterea*, *deghizarea*, schimbarea veşmintelor (temporară), moartea fictivă (cu învierea ulterioară), *trădarea fictivă* (cu stabilirea ulterioară a fidelităţii neclintite) şi, în sfîrşit, motivul compoziţional (organizator) principal : *punerea la încercare a statorniciei şi identităţii eroilor cu ei înşişi*. În toate aceste

momente întîlnim jocul direct cu *semnele identităţii umane*. Însă şi complexul principal al motivelor — *întîlnirea, despărţirea, căutările, regăsirea* — nu este altceva decît o altă, ca să spunem aşa, expresie a aceleiaşi identităţi umane, reflectată de subiect.

Să ne oprim mai întîi asupra elementului compoziţional-organizator : *punerea la încercare* a eroilor. La început am definit primul tip al romanului antic ca *roman* (de aventuri) *al încercării*. Termenul „romanul încercării" *(Prüfungsroman)* a fost demult adoptat de către istoricii literari referitor la romanul baroc (secolul al XVII-lea), care reprezenta evoluţia ulterioară a romanului de tip grec în Europa.

În romanul grec, rolul organizatoric al ideii încercării apare cu o deosebită claritate, căpătînd chiar o expresie juridică.

Majoritatea aventurilor romanului grec sînt organizate anume ca încercări ale eroului şi eroinei, mai ales ca încercări ale neprihănirii şi fidelităţii lor. Dar în afară de aceasta sînt puse la încercare şi noblеţea lor, cutezanţa, forţa, neînfricarea şi — mai rar — inteligenţa lor. Întîmplarea presară în drumul eroilor nu numai primejdii, dar şi tot felul de ispite, îi pune în situaţiile cele mai delicate, dar ei ies întotdeauna victorioşi. În inventarea iscusită a celor mai complicate situaţii se relevă pregnant cazuistica rafinată a celei de a doua sofistici. Astfel, încercările au întrucîtva un caracter juridico-retoric exterior-formal.

Dar nu este vorba numai de organizarea fiecărei aventuri. Romanul în ansamblu este înţeles anume ca o punere la încercare a eroilor. După cum ştim, timpul aventurii de tip grec nu lasă amprente nici asupra lumii, nici asupra oamenilor. Din toate evenimentele romanului nu rezultă nici un fel de schimbări interne sau externe. La sfîrşitul romanului se restabileşte echilibrul iniţial, tulburat de întîmplare. Totul revine la începutul său, la locul său. Ca rezultat al întregului şi lungului roman, eroul se însoară cu logodnica sa. Totuşi oamenii şi lucrurile au

trecut prin ceva care, e drept, nu i-a modificat, dar, ca să spunem așa, i-a confirmat, i-a verificat și a stabilit identitatea lor, tăria și statornicia lor. Ciocanul evenimentelor nu sfărîmă și nu făurește nimic, el doar încearcă trăinicia produsului finit. Și produsul rezistă încercării. În aceasta constă sensul artistic și ideologic al romanului grec.

Nici un gen artistic nu poate fi construit pe atractivitate goală. Dar chiar și pentru a fi atractiv el trebuie să atingă o anumită esențialitate. Căci atractivă poate fi numai o viață umană sau, în orice caz, ceva ce are o legătură directă cu ea. Și acest ceva uman trebuie să fie arătat măcar cît de cît cu partea esențială, adică trebuie să aibă un anumit grad de *realitate* vie.

Romanul grec este o variantă foarte suplă a genului romanesc, înzestrată cu o uriașă forță vitală. Foarte trainică, în istoria romanului, s-a dovedit a fi tocmai ideea încercării, care are rol compozițional-organizator. O întîlnim în romanul cavaleresc medieval, atît în cel timpuriu, cît mai ales în cel tîrziu. Tot ea organizează într-o măsură considerabilă atît *Amadis*, cît și *Palmerinii*. Am arătat deja importanța ei pentru romanul baroc. Aici, această idee se îmbogățește cu un conținut ideologic precis, este creat un anumit ideal al omului, ale cărui întrupări sînt tocmai eroii trecuți prin încercare, „cavalerii fără teamă și fără prihană". Această impecabilitate absolută a eroilor degenerează în lipsă de naturalețe și stîrnește critica aspră și importantă a lui Boileau în dialogul său *Eroii romanului*, scris în maniera lui Lucian.

După baroc, importanța organizatoare a ideii încercării scade brusc. Dar ea nu dispare, ci rămîne printre ideile organizatoare ale romanului în toate epocile care au urmat. Ea se încarcă cu un conținut ideologic divers, iar încercarea însăși duce adesea la rezultate negative. Asemenea tipuri și variante ale ideii încercării le întîlnim, de pildă, în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea. E răspîndit tipul de încercare a vocației, a menirii înalte, a genialității. Una dintre variantele ei este în-

cercarea parvenitului napoleonian în romanul francez. Un alt tip este încercarea sănătăţii biologice şi a adaptabilităţii la viaţă. În sfîrşit, unele tipuri şi variante tîrzii ale ideii încercării le întîlnim în producţia romanescă de mîna a treia : încercarea reformatorului moral, a nietzscheanului, a moralistului, a femeii emancipate etc.

Dar toate aceste variante europene ale romanului încercării, atît cele pure, cît şi cele mixte, se depărtează considerabil de încercarea identităţii umane în forma ei simplă, lapidară şi totodată viguroasă, aşa cum a fost ea prezentată în romanul grec. E drept că s-au păstrat semnele identităţii umane, dar ele s-au complicat, pierzîndu-şi forţa lapidară iniţială şi simplitatea cu care fuseseră revelate în motivele recunoaşterii, ale morţii fictive etc. Legătura acestor motive cu folclorul este mult mai directă în romanul grec (cu toate că şi el e destul de departe de folclor).

Pentru elucidarea deplină a imaginii omului în romanul grec şi a trăsăturilor aspectului identităţii (şi, deci, a trăsăturilor încercării acestei identităţi), trebuie avut în vedere că, aici, omul, spre deosebire de toate genurile clasice ale literaturii antice, este un om *particular, privat.* Această caracteristică a lui corespunde *universului străin, abstract,* al romanelor greceşti. Într-un asemenea univers, omul nu poate fi decît un om privat, izolat, lipsit de orice legături cît de cît importante cu ţara sa, cu oraşul său, cu grupul său social, cu neamul său şi chiar cu familia sa. El nu se consideră parte a unui ansamblu social. Este un om singur, pierdut într-o lume străină. El n-are nici o misiune în această lume. Caracterul privat şi izolarea sînt trăsăturile esenţiale ale imaginii omului în romnul grec, legate în mod necesar cu trăsăturile timpului aventurii şi ale spaţiului abstract. Prin aceasta omul romanului grec se deosebeşte net şi principial de omul *public* al genurilor antice precedente şi în special de omul *public şi politic* al romanului geografic de călătorii.

Totodată, însă, omul privat şi izolat al romanului grec se comportă exterior, în multe privinţe, ca un om politic, şi anume ca omul public al genurilor retorice şi istorice : el rosteşte discursuri lungi, alcătuite după norme retorice, în care relatează, nu în ordinea unei confesiuni intime, ci în ordinea unei *dări de seamă publice*, amănunte intime, private, ale dragostei sale, ale acţiunilor şi aventurilor sale. În sfîrşit, în majoritatea romanelor, un loc important îl ocupă procesele în care se face bilanţul aventurilor eroilor şi se face confirmarea juridică a identităţii lor, mai ales în momentul ei principal : fidelitatea reciprocă în dragoste (şi îndeosebi a neprihănirii eroinei). În consecinţă, toate momentele principale ale romanului capătă, în ansamblul lor, o elucidare şi o justificare (apologie) public-retorică şi o calificare juridică. Mai mult, dacă ne vom întreba prin ce se defineşte, în ultimă instanţă, *unitatea imaginii omului* în romanul grec, va trebui să răspundem că această unitate are *un caracter retorico-juridic.*

Însă aceste elemente retorico-juridice publice au un caracter exterior şi *inadecvat* conţinutului interior real al imaginii omului. Acest conţinut interior al imaginii este *întru totul privat :* poziţia principală pe care eroul o ocupă în viaţă, ţelurile după care se conduce, toate trăirile şi acţiunile lui au un caracter particular, neavînd absolut nici o importanţă social-politică. Căci pivotul principal al conţinutului îl formează dragostea eroilor şi acele încercări interioare şi exterioare la care este supusă. Toate celelalte evenimente capătă importanţă în roman numai datorită relaţiei lor cu acest pivot al conţinutului. Este caracteristic faptul că chiar şi un asemenea eveniment *ca războiul* capătă semnificaţie exclusiv în planul acţiunilor amoroase ale eroilor. De pildă, acţiunea romanului *Întîmplările Leucippei şi ale lui Clitofon* începe cu războiul dintre bizantini şi traci, pentru că datorită acestui război Leucippe ajunge în casa tatălui lui Clitofon şi are loc prima lor întîlnire. În finalul romanului se aminteşte din nou acest război, fiindcă tocmai cu ocazia încheierii lui

are loc acea procesiune religioasă în cinstea zeiței Artemis, procesiune care a oprit chinurile și executarea lui Clitofon.

Dar interesant aici este faptul că evenimentele vieții particulare nu depind și nu sînt interpretate prin prisma evenimentelor social-politice, ci, dimpotrivă, evenimentele social-politice capătă semnificație în roman numai datorită relației lor cu evenimentele vieții particulare. Și în roman este pusă în lumină această relație ; esența social-politică a destinelor particulare rămîne în afara lui.

Astfel, unitatea publică și retorică a imaginii omului se află în contradicție cu conținutul ei pur privat. Această contradicție este foarte caracteristică pentru romanul grec. După cum vom vedea mai departe, ea este proprie și unor genuri retorice tîrzii (bunăoară cele autobiografice).

În genere, antichitatea n-a creat o formă și o unitate adecvată pentru omul privat și viața lui. Pe măsură ce viața a devenit privată iar oamenii izolați, acest conținut privat a început să umple literatura, și-a elaborat forme adecvate doar în genurile lirico-epice mici, și în genurile mici obișnuite : comedia de moravuri și nuvela de moravuri. În genurile mari, viața privată a omului izolat este întruchipată în forme public-cetățenești sau public-retorice exterioare, neadecvate și, de aceea, convenționale și formaliste.

În romanul grec, unitatea publică și retorică a omului și a evenimentelor trăite de el are și ea un caracter exterior, formalist și convențional. În general, unificarea a tot ceea ce este eterogen (atît ca origine, cît și ca esență), întîlnit în romanul grec, unificare într-un gen mare, aproape enciclopedic, nu se obține decît cu prețul abstractizării extreme, al schematizării, al golirii de tot ceea ce este concret și local. Cronotopul romanului grec este cel mai abstract dintre marii cronotopi romanești.

Acest cronotop foarte abstract este, totodată, și cel mai static. În el, universul și omul apar ca produse absolut finite și imuabile. Aici nu există nici un fel de posi-

bilități de devenire, de dezvoltare, de modificare. Ca rezultat al acțiunii înfățișate în roman, nimic în acest univers nu e distrus, refăcut, modificat, creat din nou. Se confirmă doar identitatea a tot ce a fost la început. Timpul aventurii nu lasă urme.

Acesta este primul tip al romanului antic. Asupra anumitor aspecte vom avea prilejul să mai revenim în legătură cu evoluția ulterioară a asimilării timpului în roman. Am mai arătat că acest tip romanesc, în special unele aspecte ale lui (mai ales timpul aventurii) capătă, în istoria ulterioară a romanului, o mare vitalitate și elasticitate.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

APULEIUS ŞI PETRONIUS

Să trecem la cel de al doilea tip al romanului antic, pe care îl vom numi convenţional *„roman de aventuri şi de moravuri"*.

In sens strict, în acest tip se încadrează doar două opere : *Satiriconul* lui Petronius (care s-a păstrat în fragmente relativ mici) şi *Măgarul de aur* al lui Apuleius (păstrat în întregime). Dar elemente importante ale acestui tip sînt reprezentate şi în alte genuri, mai cu seamă în satire (precum şi în diatriba elenistică), apoi în unele variante ale literaturii hagiografice creştine timpurii (viaţa plină de păcate, încărcată de ispite, apoi criza şi renaşterea omului).

Ca bază a analizei noastre a celui de-al doilea tip al romanului antic vom lua *Măgarul de aur* al lui Apuleius. Apoi ne vom referi şi la trăsăturile altor variante (modele), care s-au păstrat, ale acestui tip.

Cel de al doilea tip frapează, în primul rînd, prin îmbinarea timpului aventurii cu timpul moravurilor, ceea ce şi vrem să exprimăm definind acest tip ca „roman de aventuri şi de moravuri". Însă, desigur, nu poate fi vorba despre o îmbinare (asamblare) mecanică a acestor timpuri. Prin această îmbinare, cele două timpuri îşi modifică esenţial aspectul în condiţiile unui cronotop absolut nou, creat de acest roman. Astfel, aici se formează un nou tip de timp al aventurii, net deosebit de cel grec, precum şi un tip special al timpului moravurilor.

Subiectul *Măgarului de aur* nu apare deloc ca un hiat extratemporal între două momente învecinate ale unei serii a vieţii reale. Dimpotrivă, tocmai drumul vieţii eroului (Lucius), în momentele sale esenţiale, constituie subiectul acestui roman. Dar înfăţişarea acestui drum al vieţii are două particularităţi proprii, care determină caracterul deosebit al *timpului* în acest roman.

Iată aceste particularităţi : 1. drumul vieţii lui Lucius este prezentat în veşmîntul unei „metamorfoze" ; 2. *drumul vieţii* se contopeşte cu *drumul real al călătoriilor, al peregrinărilor* lui Lucius prin lume în chip de măgar.

Drumul vieţii în veşmîntul metamorfozei este prezentat, în roman, atît în subiectul principal, viaţa lui Lucius, cît şi în nuvela intercalată despre Amor şi Psyche, care este varianta semantică paralelă a subiectului principal.

Metamorfoza (transformarea) — în special metamorfoza omului — alături de *identitate* (de asemenea, în special, identitatea umană) aparţin tezaurului folclorului universal dinaintea apariţiei claselor. Metamorfoza şi identitatea se îmbină organic în imaginea folclorică a omului. Această îmbinare se păstrează într-o formă deosebit de clară în basmul popular. *Imaginea omului din poveşti* — cu toată diversitatea folclorului fantastic — este întotdeauna structurată pe motivele *metamorfozei şi identităţii* (oricît de diversă ar fi, la rîndul său, încărcătura concretă a acestor motive). De la om, motivele metamorfozei şi identităţii trec şi asupra întregului univers uman : asupra naturii şi lucrurilor create de omul însuşi. Despre particularităţile timpului basmelor populare, unde este relevată metamorfoza şi identitatea imaginii omului, vom vorbi ulterior, în legătură cu Rabelais.

În antichitate, ideea metamorfozei a parcurs un drum foarte complex şi ramificat. Una dintre ramificaţiile acestui drum este filosofia greacă, unde ideea metamorfozei, alături de ideea identităţii [1], joacă un rol uriaş, dar *învelişul mitologic* esenţial al acestor idei se păstrează pînă la Democrit şi Aristofan (dar nici ei nu o depăşesc pînă la sfîrşit).

O altă ramificaţie este dezvoltarea culturală a ideii metamorfozei (transformării) în misterele antice şi mai cu seamă în misterele eleusine. În evoluţia lor ulterioară,

[1] Ideea transformării e proponderentă la Heraclit, ideea identităţii la eleaţi. Transformarea pe baza elementului primar — la Tales, Anaximandru, Anaximene.

misterele antice au fost influenţate din ce în ce mai mult de religiile orientale, cu formele lor specifice de metamorfoză. În această serie a evoluţiei se află şi formele iniţiale ale cultului creştin. Tot aici intră şi acele forme magice rudimentare ale metamorfozei, care erau extrem de răspîndite în secolele I—II ale erei noastre, practicate de diverşi şarlatani, devenind unul dintre fenomenele curente, solide, ale epocii.

Cea de a treia ramificaţie o constituie viaţa ulterioară a motivelor metamorfozei în folclorul propriu-zis. Desigur, acest folclor nu s-a păstrat, dar existenţa lui ne este cunoscută din influenţele şi reflectările lui în literatură (de pildă, în aceeaşi nuvelă despre Amor şi Psyche la Apuleius).

În sfîrşit, cea de a patra ramificaţie o constituie evoluţia ideii metamorfozei în literatură. Tocmai această ramificaţie ne interesează aici.

Se înţelege de la sine că evoluţia ideii metamorfozei în literatură nu are loc fără înrîurirea tuturor celorlalte căi de dezvoltare enumerate de noi. E suficient să relevăm influenţa tradiţiei misterelor eleusine asupra tragediei greceşti. Desigur, nu poate fi pusă la îndoială influenţa formelor filosofice ale ideii metamorfozei asupra literaturii, precum şi influenţa folclorului, despre care am mai vorbit.

Învelişul mitologic al metamorfozei (transformării) conţine ideea evoluţiei, dar nu a unei evoluţii rectilinii, ci în salturi, cu noduri ; prin urmare, e vorba de o anumită formă a *seriei temporale*. Structura acestei idei este însă foarte complexă şi astfel din ea se dezvoltă serii temporale de tipuri diverse.

Dacă vom urmări dezmembrarea artistică a acestei idei mitologice complexe a metamorfozei la Hesiod (atît în *Munci şi zile*, cît şi în *Teogonia*), vom observa că din ea se dezvoltă o serie genealogică specifică, seria specială a succesiunii veacurilor şi generaţiilor (mitul celor cinci veacuri : veacul de aur, veacul de argint, veacul de bronz, veacul troian, veacul de fier), seria teogonică ire-

versibilă a naturii, seria ciclică a metamorfozei sămînței, seria analogă a metamorfozei viței-de-vie. Mai mult, la Hesiod chiar şi seria ciclică a vieții agricole este structurată ca un fel de „metamorfoză a agricultorului". Cu acestea n-am epuizat însă seriile temporale, care, la Hesiod, se dezvoltă din *metamorfoză,* pentru ele — fenomen mitologic primar. Tuturor acestor serii le este comună alternanța (sau succesiunea) formelor (sau a imaginilor) absolut diferite, nesemănînd una cu alta, ale unuia şi aceluiaşi fenomen. Astfel, în procesul teogonic, era lui Cronos este înlocuită de era lui Zeus, se schimbă veacurile şi generațiile (veacul de aur, de argint etc.), se schimbă anotimpurile.

Imaginile diferitelor ere, generații, anotimpuri, faze ale muncilor agricole sînt profund deosebite. Dar dincolo de aceste deosebiri se păstrează unitatea procesului teogonic, a procesului istoric, a naturii, a vieții agricole.

La Hesiod, ca şi în sistemele filosofice timpurii şi în misterele clasice, înțelegerea metamorfozei are un caracter larg şi însuşi cuvîntul „metamorfoză" nu este defel folosit în sensul specific de transformare miraculoasă (asemănătoare cu cea magică) unică a unui fenomen în altul, pe care acest cuvînt îl capătă în epoca romano-elenistică. Cuvîntul însuşi, în sensul arătat, a apărut într-un stadiu tîrziu al evoluției ideii de metamorfoză.

Acestui stadiu tîrziu îi sînt caracteristice *Metamorfozele* lui Ovidiu. Aici, metamorfoza devine aproape metamorfoza particulară a unor fenomene izolate, unice şi capătă caracter de transformare miraculoasă exterioară. Rămîne ideea unei reprezentări din unghiul de vedere al metamorfozei întregului proces cosmogonic şi istoric, începînd cu crearea cosmosului din haos şi sfîrşind cu transformarea lui Cezar în astru. Dar această idee se realizează prin intermediul unei selecții, din cadrul întregii moşteniri mitologice şi literare, a anumitor cazuri izolate, izbitoare, de metamorfoze, în sensul restrîns al cuvîntului, fără legătură între ele, şi al orînduirii lor într-o serie lipsită de orice unitate lăuntrică. Fiecare metamorfoză

este autonomă şi reprezintă o entitate poetică închisă. Învelişul mitologic al metamorfozei nu mai e capabil să reunească marile şi esenţialele serii temporale. Timpul se descompune în segmente temporale autonome, izolate, care se asamblează mecanic într-o singură serie. Aceeaşi descompunere a unităţii mitologice a seriilor temporale antice poate fi observată şi în *Fastele* lui Ovidiu (această operă are o mare importanţă pentru studierea sentimentului timpului în epoca romano-elenistică).

La Apuleius, metamorfoza capătă un caracter şi mai particular, mai izolat şi de-a dreptul magic. Din fosta ei amploare şi forţă n-a mai rămas aproape nimic. Metamorfoza a devenit o formă de înţelegere şi reprezentare a *destinului particular al omului,* rupt de întregul cosmic şi istoric. Totuşi, mai ales datorită influenţei tradiţiei folclorice, directe, ideea metamorfozei mai păstrează încă destulă energie pentru a cuprinde *ansamblul destinului omului* în momentele lui *cruciale.* De aici şi importanţa ei pentru genul romanesc.

În ce priveşte forma specifică a metamorfozei — transformarea lui Lucius în măgar, apoi, invers, în om, şi purificarea lui prin ritualul misterului — nu este locul să întreprindem o analiză mai adîncă. Pentru ceea ce ne interesează, asemenea analiză este de prisos. Însăşi geneza metamorfozei în măgar este foarte complicată. E complicat şi neelucidat pe deplin nici pînă astăzi însuşi modul de abordare folosit de către Apuleius. Pentru tema noastră, toate acestea n-au o importanţă deosebită. Pe noi ne interesează doar funcţiile acestei metamorfoze în structura romanului celui de al doilea tip.

Pe baza metamorfozei se creează tipul de reprezentare a întregii vieţi umane în momentele ei cruciale, *de criză* : cum *devine omul un altul.* Sînt prezentate imaginile diferite, net diferite, ale unuia şi aceluiaşi om, reunite în el ca epoci, etape diferite ale existenţei sale. Aici nu avem de a face cu o devenire în sens exact, ci cu o criză şi o renaştere.

Prin aceasta se definesc deosebirile esenţiale ale subiectului lui Apuleius de subiectele romanului grec. Evenimentele înfăţişate de Apuleius determină viaţa eroului, *toată* viaţa lui. Desigur, aici nu e descrisă viaţa lui întreagă, din copilărie pînă la bătrîneţe şi moarte. De aceea nu avem o *viaţă biografică* în întregul ei. În tipul romanului „de criză" sînt prezentate doar unul sau două momente, care hotărăsc destinul unei vieţi umane şi care-i determină întregul caracter. În conformitate cu aceasta, romanul prezintă două sau trei imagini diferite ale unuia şi aceluiaşi om, imagini separate şi reunite de crizele şi renaşterile lui. În subiectul principal, Apuleius prezintă trei imagini ale lui Lucius : Lucius înainte de transformarea în măgar, Lucius-măgarul, Lucius purificat şi regenerat prin ritualul misterului. În subiectul paralel sînt prezentate două imagini ale Psycheei ; înainte de purificarea prin suferinţe ispăşitoare şi după ele ; aici este prezentată calea logică a renaşterii eroinei, cale care nu e divizată în trei imagini net deosebite.

În vieţile sfinţilor (din epoca creştinismului timpuriu), care fac parte din acelaşi tip *de criză*, se dau, de obicei, tot numai două imagini ale omului, separate şi reunite prin criză şi renaştere : imaginea păcătosului (înainte de renaştere) şi imaginea sfîntului neprihănit (după criză şi renaştere). Uneori sînt prezentate şi trei imagini, în acele cazuri cînd este special evidenţiat şi elaborat fragmentul de viaţă dedicat suferinţei purificatoare, ascezei, luptei cu sine (care corespunde existenţei lui Lucius în chip de măgar).

Din cele spuse reiese clar că romanul de acest tip nu evoluează în *timpul biografic*, în sens strict. El nu reprezintă decît momentele *excepţionale*, absolut *neobişnuite* ale vieţii umane, foarte scurte ca durată în comparaţie cu lungimea vieţii în întregul ei. Dar aceste momente determină atît *imaginea definitivă a omului însuşi*, cît şi caracterul întregii lui vieţi ulterioare. Dar această viaţă lungă, cu cursul ei biografic, cu faptele şi muncile ei, se desfăşoară după renaştere şi, deci, se situează dincolo de

limitele romanului. Astfel, Lucius, trecînd prin cele trei iniţieri, porneşte pe drumul biografic al existenţei sale de retor şi preot.

Prin aceasta se definesc particularităţile timpului aventurii din cel de al doilea tip, care nu este timpul romanului grec ce nu lasă urme. Dimpotrivă, el lasă o amprentă adîncă, de neşters, asupra omului şi asupra vieţii lui întregi. Dar, totodată, acesta este un timp al aventurii : timpul unor evenimente neobişnuite, excepţionale, care sînt determinate de întîmplare şi se caracterizează prin simultaneitate şi nonconcordanţă întîmplătoare.

Dar această logică a întîmplării este subordonată aici unei logici superioare, care o înglobează. Într-adevăr, Fotis, slujnica vrăjitoarei, *din întîmplare* n-a luat cutia care trebuia şi, în loc de pomadă care transforma în pasăre, i-a dat lui Lucius pomadă care prefăcea în măgar. *Din întîmplare, tocmai* în acel moment, în casă nu se găseau trandafiri, necesari pentru transformarea inversă. *Din întîmplare, tocmai* în acea noapte, casa e atacată de tîlhari, care fură măgarul. În toate peripeţiile ulterioare, atît ale măgarului, cît şi ale stăpînilor lui alternativi, întîmplarea continuă să-şi joace rolul. Ea împiedică fără încetare prefacerea inversă a măgarului în om ; dar puterea şi iniţiativa ei sînt îngrădite, acţionînd doar în cadrul sectorului repartizat. Nu întîmplarea, ci înclinaţia spre plăcere, superficialitatea tinerească şi „curiozitatea deplasată“ l-au împins pe Lucius la jocul periculos cu vrăjitoria. *El singur e vinovat.* Prin curiozitatea sa deplasată, el a stîrnit jocul întîmplării. *Iniţiativa dintîi* aparţine, deci, *eroului însuşi şi caracterului său.* E drept, această iniţiativă nu este *pozitivă şi creatoare* (ceea ce este foarte important) ; este iniţiativa *vinei, a rătăcirii,* a *erorii* (a păcatului, în varianta apocrifelor creştine). Acestei iniţiative negative îi corespunde imaginea iniţială a eroului : tînăr, nechibzuit, necumpătat, iubitor de plăceri, inutil curios. El atrage asupra sa puterea întîmplării. Astfel, prima verigă a seriei aventurilor nu este determinată de întîmplare, ci de eroul însuşi şi de caracterul său.

Dar nici ultima verigă — încheierea acestei serii de aventuri — nu este determinată de întîmplare. Lucius este salvat de zeiţa Isis, care-i arată ce trebuie să facă pentru a-şi recăpăta chipul de om. Zeiţa Isis nu apare aici ca sinonim al „întîmplării fericite" (precum zeii în romanul grec), ci ca o îndrumătoare a lui Lucius, care-l conduce spre purificare, cerîndu-i anumite rituri şi asceză purificatoare. Este caracteristic faptul că, la Apuleius, viziunile şi visele au o altă semnificaţie decît în romanul grec. Acolo, visele şi viziunile îi înştiinţau pe oameni de voinţa zeilor sau a întîmplării nu pentru ca aceştia să poată preîntîmpina loviturile soartei şi să ia anumite măsuri împotriva lor, „ci pentru ca ei să-şi îndure cu mai multă uşurinţă suferinţele" (Achilleus Tatios). De aceea visele şi viziunile nu îndemnau eroii la nici un fel de acţiune. La Apuleius, dimpotrivă, visele şi viziunile dau eroilor indicaţii : ce să facă, cum să procedeze pentru a-şi schimba destinul, adică îi obligă la anumite acţiuni, îi fac activi.

Astfel, atît prima, cît şi ultima verigă a lanţului aventurilor sînt situate în afara puterii întîmplării. În consecinţă, se schimbă şi caracterul întregului lanţ. El devine eficient, îl transformă atît pe erou, cît şi destinul lui. Şirul aventurilor trăite de erou nu duce la simpla confirmare a identităţii lui, ci la făurirea unei imagini noi a eroului purificat şi regenerat. De aceea însăşi întîmplarea, care guvernează în cadrul fiecărei aventuri, este interpretată într-un fel nou.

În acest sens, este semnificativ discursul preotului zeiţei Isis, după metamorfoza lui Lucius : „După atît de multe şi felurite încercări, *după atîtea lovituri grele ale soartei,* după toate îngrozitoarele furtuni care te-au aruncat încoace şi încolo, în sfîrşit, Lucius, ai ajuns în portul odihnei şi la altarul îndurării. Nici naşterea ta, nici înalta-ţi poziţie socială, nici chiar această învăţătură prin care te distingi nu ţi-au fost de nici un folos, căci, pornind pe drumul alunecos al unei tinereţi înflăcărate şi *aruncîndu-te în plăceri nedemne de un om liber, ai plă-*

tit scump o curiozitate fatală. Dar în sfîrşit, *oarba soartă,* urmărindu-te cu cele mai groaznice primejdii, *te-a condus fără să vrea* şi prin chiar excesul răutăţii sale, *la această sfîntă fericire.* Ducă-se acum aiurea, să-şi dezlănţuie furia şi să caute o altă victimă pentru nemiloasa ei cruzime, căci aceia a căror viaţă o apără puternica zeiţă, luîndu-i în serviciul său, *nu mai sînt expuşi duşmănoaselor lovituri ale Soartei.* Oare acei tîlhari, acele fiare sălbatice, acea sclavie, acele drumuri grele, întortocheate şi veşnic bătute, acea zilnică teamă de moarte, în sfîrşit, toate aceste necazuri, dus-au ele la ţinta urmărită de o soartă neînduplecată? Nu! Fiindcă acum tu eşti luat sub ocrotirea Soartei *care vede,* divinitatea a cărei strălucitoare lumină luminează chiar pe ceilalţi zei." *(Măgarul de aur,* cartea a 11-a.) *

Aici este arătată clar *vina proprie* a lui Lucius, care l-a azvîrlit în puterea întîmplării („oarba soartă"). De asemenea, aici, „soartei oarbe", „întîmplării nefaste" i se opune clar „soarta care vede", adică îndrumarea zeiţei care l-a salvat pe Lucius. Aici, în sfîrşit, este revelat clar şi sensul „soartei oarbe", a cărei putere este limitată de vina personală a lui Lucius, pe de o parte, şi de puterea „soartei care vede", adică de protecţia zeiţei — pe de altă parte. Acest sens rezidă în faptul că Lucius a *„plătit scump"* în drumul spre *„sfînta fericire",* unde l-a condus „soarta oarbă" „fără să vrea". Astfel, toată seria aventurilor este înţeleasă ca *pedeapsă* şi *ispăşire.*

Absolut identic este organizată şi seria aventurilor fabuloase în subiectul paralel (în nuvela despre Amor şi Psyche). Aici, prima verigă o constituie de asemenea propria vină a Psycheei, iar ultima verigă — protecţia zeilor. Chiar şi peripeţiile şi încercările fabuloase prin care trece Psyche sînt înţelese ca pedeapsă şi ispăşire. Rolul întîmplării, al „destinului orb" este aici şi mai limitat şi mai dependent.

---

* Apuleius, *Măgarul de aur. Metamorfoze,* E.S.P.L.A. [1958]; sublinierile aparţin lui M. Bahtin (n.t.).

Astfel, aici, seria aventurilor, cu hazardul său, este subordonată întru totul seriei care o include și o explică : vină — pedeapsă — ispășire — fericire. Această serie este condusă de o cu totul altă logică decît cea a aventurii. Fiind o serie activă, ea determină întîi de toate metamorfoza însăși, adică succesiunea imaginilor eroului : Lucius cel ușuratic și curios fără rost, Lucius-măgarul îndurînd suferințele, Lucius purificat și iluminat. Apoi, acestei serii îi sînt proprii o anumită formă și un anumit grad de necesitate de care nici nu se pomenește în seria aventurilor romanului grec : pedeapsa urmează cu necesitate după vină ; după pedeapsa îndurată urmează cu necesitate purificarea și fericirea. Totodată, această necesitate are un caracter uman, nu este o necesitate mecanică, neumană. Vina este determinată de caracterul omului ; pedeapsa este de asemenea necesară ca forță purificatoare și care face omul mai bun. *Responsabilitatea umană* constituie baza acestei serii. În sfîrșit, însăși *substituirea imaginilor* unuia și aceluiași om face această serie importantă din punct de vedere uman.

Toate acestea determină superioritatea incontestabilă a seriei respective în comparație cu timpul aventurilor din romanul grec. Aici, pe baza mitologică a metamorfozei, are loc asimilarea unui aspect mult mai important și real al timpului. El nu este doar „tehnic", o simplă înșiruire de zile, ore, clipe reversibile, permutabile și intrinsec nelimitate ; seria temporală constituie aici un *ansamblu* esențial și *ireversibil*. În consecință, caracterul abstract, propriu timpului aventurii din romanul grec, dispare. Noua serie temporală solicită, dimpotrivă, o expunere concretă.

Dar alături de aceste elemente pozitive există și importante restricții. Aici, ca și în romanul grec, omul este un om *privat, izolat*. Vina, pedeapsa, purificarea, fericirea au, astfel, un caracter privat, individual : aceasta este treaba *personală* a unui individ *particular*. Activitatea unui asemenea individ este lipsită de elementul creator : ea se manifestă negativ, în fapta necugetată, în eroare,

în vină. Astfel, și eficacitatea întregii serii se limitează doar la imaginea omului însuși și a destinului său. Această serie temporală, ca și seria aventurilor din romanul grec, nu lasă nici o amprentă în lumea înconjurătoare. În consecință, legătura dintre destinul omului și lume are un caracter *exterior*. Omul se schimbă, suportă metamorfoza absolut independent de lume, care rămîne neschimbată. Iată de ce metamorfoza are caracter privat și necreator.

Astfel, seria temporală principală a romanului, deși, după cum am spus, are un caracter ireversibil și unitar, este închisă și izolată, nefiind localizată în timpul istoric (adică nu este inclusă în seria temporală istorică ireversibilă, fiindcă romanul încă nu cunoaște această serie).

Așa este timpul aventurii, timpul de bază al acestui roman. Dar în roman există și un timp al vieții curente. Care este caracterul lui și cum se îmbină în ansamblul romanului cu timpul special al aventurii caracterizat de noi ?

Pentru roman este caracteristică, înainte de toate, contopirea cursului vieții omului (în momentele lui cruciale) cu drumul lui spațial real, deci cu peregrinările. Aici este prezentată realizarea metaforei „drumul vieții". Drumul însuși trece prin țara natală, cunoscută, în care nu există nimic exotic, străin. Se creează un cronotop romanesc original, care a jucat un rol uriaș în istoria acestui gen. Baza lui are origine folclorică. Realizarea metaforei drumului vieții, în diferite variante, joacă un rol important în toate speciile folclorului. Se poate spune deschis că drumul în folclor n-a fost niciodată un drum pur și simplu, ci a constituit întotdeauna drumul vieții sau o parte a lui ; alegerea drumului însemna alegerea drumului vieții ; răscrucea înseamnă întotdeauna un punct crucial în viața omului folcloric ; plecarea din casa părintească la drum și întoarcerea acasă constituie de obicei *etape de vîrstă* (a plecat tînăr și s-a întors bărbat) ; semnele de pe drum sînt semne ale destinului etc. Iată de ce

cronotopul romanesc al drumului este atît de concret, organic, atît de adînc impregnat de motivele folclorice.

Deplasarea omului în spaţiu, peregrinările lui îşi pierd aici caracterul tehnic-abstract al îmbinării definiţiilor spaţiale şi temporale (apropiere-depărtare, coincidenţă-noncoincidenţă), pe care l-am observat în romanul grec. Spaţiul devine concret şi saturat de un timp mult mai substanţial. Spaţiul se umple cu sensul real al vieţii şi intră într-o relaţie esenţială cu eroul şi cu destinul lui. Acest cronotop este într-atît de saturat, încît asemenea elemente ca întîlnirea, despărţirea, conflictul, fuga etc. dobîndesc în el o semnificaţie cronotopică concretă nouă şi cu mult mai mare.

Această concreteţe a cronotopului drumului permite o mai largă desfăşurare, în cadrul lui, a *vieţii curente*. Însă viaţa curentă se situează, ca să zicem aşa, mai departe de drum, pe cărări lăturalnice. Eroul principal şi evenimentele cruciale ale vieţii lui se află *în afara existenţei curente*. El o observă numai, uneori pătrunde în ea ca o forţă străină, alteori îşi pune masca acestei existenţe, dar, de fapt, el nu este implicat în existenţă şi nu e determinat de ea.

Eroul trăieşte *el însuşi* evenimente excepţionale extraexistenţiale, determinate de seria : vină — pedeapsă — ispăşire — fericire. Aşa este Lucius. Dar în procesul pedepsei şi ispăşirii, adică tocmai în procesul metamorfozei, Lucius este silit să se coboare într-o existenţă cotidiană abjectă, să joace în ea rolul cel mai mizer, nici măcar acela de rob, ci rolul de măgar. Ca măgar de corvoadă el nimereşte în vîrtejul celei mai de jos existenţe : la păzitorii de vite, la un morar, unde se învîrte în cerc, punînd în mişcare pietrele de moară, apoi în slujba unui grădinar, a unui soldat, a unui bucătar, a unui brutar. Mereu îndură bătăi, este persecutat de nevestele haine (nevasta păzitorului de vite, nevasta brutarului). Dar toate acestea le îndură nu ca Lucius, ci ca măgar. În finalul romanului, lepădîndu-şi înfăţişarea de măgar, la procesiunea solemnă el intră din nou în sferele înalte extra-

existenţiale ale vieţii. Mai mult, timpul petrecut de Lucius în existenţa de toate zilele constituie moartea lui fictivă (familia îl crede mort), iar ieşirea din această existenţă — învierea lui. Căci nucleul folcloric străvechi al metamorfozei lui Lucius îl constituie moartea, coborîrea în infern şi învierea. Existenţei cotidiene îi corespunde, aici, infernul, mormîntul. (Echivalente mitologice corespunzătoare pot fi găsite pentru toate motivele *Măgarului de aur.*)

Această poziţie a eroului faţă de viaţa cotidiană constituie o trăsătură extrem de importantă a celui de al doilea tip al romanului antic, trăsătură ce se păstrează (desigur, în alte variante) în întreaga istorie ulterioară a acestui tip. Eroul principal nu este, de fapt, niciodată implicat în viaţa curentă ; el trece prin sfera existenţei cotidiene ca un om din altă lume. Cel mai adesea acesta este un picaro care schimbă diverse măşti existenţiale, nu ocupă în viaţă un loc definit, se joacă cu existenţa curentă, neluînd-o în serios ; sau este un actor ambulant, un aristocrat deghizat, sau un om de origine nobilă care nu-şi cunoaşte originea („copilul găsit"). Viaţa de toate zilele este sfera cea mai de jos a existenţei, din care eroul tinde să evadeze şi cu care nu se contopeşte niciodată intrinsec. Drumul vieţii lui este neobişnuit, în afara cotidianului şi numai una dintre etapele lui trece prin sfera existenţei de toate zilele.

Jucînd rolul cel mai mizer în existenţa comună, de jos, nefiind implicat intrinsec în viaţa obişnuită, Lucius, cu atît mai mult, o observă şi o studiază în toate ascunzişurile ei. Pentru el aceasta constituie o experienţă de studiere şi de cunoaştere a oamenilor. „Eu însumi — spune Lucius — mi-am adus aminte cu recunoştinţă de existenţa mea de măgar, pentru că, *ascuns sub acest înveliş* şi încercat de *multe şi felurite nenorociri*, dacă nu m-am făcut mai înţelept, cel puţin *am învăţat o mulţime de lucruri.*" (Cartea a 9-a.)

Pentru observarea ascunzişurilor vieţii cotidiene starea de măgar este deosebit de avantajoasă. În prezenţa

măgarului nimeni nu se simte stînjenit şi se dezvăluie pe de-a-ntregul. „Chinuitei mele existenţe nu-i găseam consolare decît în înnăscuta-mi curiozitate, care singură mă mai lega de viaţă, şi dealtfel, *cum nu se dădea nici o importanţă prezenţei mele, toţi se purtau şi vorbeau faţă de mine în toată libertatea.*“ (Cartea a 9-a.)

Totodată, superioritatea măgarului în această privinţă constă şi în dimensiunile urechilor lui. „În ce mă priveşte, deşi foarte supărat pe Fotis, care voind să mă facă pasăre, din greşeală mă făcuse măgar, totuşi, în păcătoasa mea sluţenie, aveam această unică mîngîiere că, *mulţumită lungilor mele urechi, auzeam foarte bine tot ceea ce se spunea chiar destul de departe de mine.*“ (Cartea a 9-a.)

Această poziţie excepţională a măgarului constituie o trăsătură de o importanţă uriaşă în roman.

Viaţa obişnuită pe care o observă şi o studiază Lucius este o viaţă *exclusiv personală, privată.* În esenţă, ea nu are nimic *public.* Toate evenimentele sînt *afacerea personală* a unor oameni izolaţi : ele nu se pot desfăşura „în văzul lumii“, public, în prezenţa *corului,* nu sînt destinate unei dări de seamă în piaţa publică. Ele capătă importanţă publică specifică doar atunci cînd devin infracţiuni de drept comun. *Fapta penală* este momentul cînd viaţa privată devine, ca să zicem aşa, publică *fără voie.* În rest, această viaţă nu e altceva decît secret de alcov (trădările „nevestelor rele“, impotenţa soţilor etc.), secretul cîştigurilor, înşelăciuni mărunte, obişnuite etc.

Această viaţă privată, prin însăşi natura sa, nu lasă loc observatorului, celui de „al treilea“, care să aibă dreptul s-o observe permanent, s-o judece, s-o califice. Ea se desfăşoară între patru pereţi, pentru două perechi de ochi. Dimpotrivă, viaţa publică, orice eveniment avînd cît de cît o importanţă socială înclină, prin firea lucrurilor, spre publicitate, presupune în mod necesar un spectator, un judecător, un estimator, care îşi găseşte mereu loc în eveniment, fiind un participant necesar (obligatoriu). Omul public trăieşte şi acţionează întotdeauna în văzul

tuturor şi orice moment al vieţii sale permite, în esenţă şi în principiu, să fie cunoscut de toţi. Viaţa publică şi omul public, prin natura lor, sînt *deschişi*, pot fi *văzuţi* şi *auziţi*. Viaţa publică dispune de cele mai diverse forme de autopublicitate şi autojustificare (inclusiv în literatură). Iată de ce aici nu se ridică problema unei poziţii speciale a celui care observă şi ascultă această viaţă („al treilea"), a unor forme deosebite de publicitate. Astfel, literatura clasică a antichităţii — literatură a vieţii publice şi a omului public — n-a cunoscut deloc această problemă.

Dar cînd omul privat şi viaţa privată au intrat în literatură (în epoca elenismului), aceste probleme trebuiau să apară inevitabil. A apărut *contradicţia între caracterul public al formei literare şi caracterul privat al conţinutului ei*. A început elaborarea *genurilor private*. Pe terenul antichităţii procesul a rămas neîncheiat.

Această problemă s-a pus deosebit de acut în legătură cu marile forme epice („marele epos"). În procesul rezolvării ei a apărut romanul antic.

Spre deosebire de viaţa publică, viaţa prin excelenţă privată care a pătruns în roman prin natura sa este *închisă*. De fapt, ea poate fi doar *observată şi ascultată pe ascuns*. Literatura vieţii private este în esenţă literatura în care se observă şi se ascultă pe furiş „cum trăiesc ceilalţi". Ea poate fi sau dezvăluită, adusă în public printr-un proces penal, sau introducînd direct în roman un proces (şi formele anchetei şi instrucţiei penale), iar în viaţa privată — infracţiunile de drept comun ; sau indirect şi convenţional, folosind alte forme : depoziţiile martorilor, mărturisirile inculpaţilor, documentele judecătoreşti, probele, ipotezele ce decurg din anchetă etc. În sfîrşit, pot fi folosite şi acele forme ale confidenţelor şi autodezvăluirii care se elaborează chiar în viaţa privată şi în existenţa cotidiană : scrisoarea personală, jurnalul intim, confesiunea.

Am văzut cum a rezolvat romanul grec această problemă a înfăţişării vieţii particulare şi a omului privat.

El a adoptat formele publico-retorice exterioare şi neadecvate (pe atunci deja învechite) pentru conţinutul vieţii private, lucru posibil doar în condiţiile timpului aventurii de tip grec şi ale abstractizării extreme a întregii reprezentări. În afară de aceasta, romanul grec a introdus, pe aceeaşi bază retorică, şi procesul penal, care a jucat, în cadrul lui, un rol foarte important. Parţial, romanul grec a folosit şi formele vieţii curente, de pildă scrisoarea.

În istoria ulterioară a romanului, *procesul penal,* în forma sa directă sau indirectă, şi, în general, categoriile juridice au avut o uriaşă importanţă organizatoare. În însuşi conţinutul romanului, acestui fapt îi corespundea importanţa uriaşă acordată crimelor. Diversele forme şi variante ale romanului folosesc în mod diferit categoriile juridico-penale. E suficient să pomenim romanul poliţist de aventuri (ancheta, urmele crimelor şi reconstituirea evenimentelor după aceste urme), pe de o parte, şi romanele lui Dostoevski *(Crimă şi pedeapsă şi Fraţii Karamazov),* pe de alta.

Importanţa şi diversele mijloace de folosire a categoriilor juridice în roman, ca forme speciale de revelare în public a vieţii private, constituie o problemă interesantă şi însemnată a istoriei romanului.

Elementul juridic joacă un rol important în *Măgarul de aur* al lui Apuleius. Unele nuvele intercalate sînt construite direct ca povestiri despre fapte criminale (nuvela a şasea, a şaptea, a unsprezecea şi a douăsprezecea). Dar important pentru Apuleius nu este materialul criminalistic, importante sînt secretele cotidiene ale vieţii private, care dezgolesc natura omului, adică tot ceea ce poate fi doar observat şi ascultat pe ascuns.

În acest sens, poziţia lui Lucius-măgarul este deosebit de prielnică. Iată de ce ea a fost consolidată de tradiţie şi o putem întîlni, în variante diverse, în istoria ulterioară a romanului. Din metamorfoza în măgar se păstrează încă postura specifică a eroului ca cel de „al treilea", în raport cu viaţa cotidiană particulară, care-i permite să observe şi să asculte pe furiş. Aceasta este postura *pica-*

roului şi a *aventurierului,* care nu sînt implicaţi intrinsec în viaţa curentă şi care nu beneficiază de un loc precis şi stabil, dar care trec prin această viaţă şi sînt obligaţi să-i studieze mecanismul, toate resorturile ascunse. Aceeaşi poziţie ocupă şi *servitorul* care schimbă diverşi stăpîni. Servitorul este veşnicul „al treilea" în viaţa particulară a stăpînilor. Servitorul este martorul prin excelenţă al vieţii personale. De el se simt stingheriţi aproape la fel de puţin ca şi de măgar, fiind chemat să participe la toate laturile intime ale vieţii private. Astfel, servitorul a înlocuit măgarul în istoria ulterioară a romanului de aventuri din cel de-al doilea tip (romanul de aventuri şi de moravuri). Situaţia servitorului este larg folosită de romanul picaresc, de la *Lazarillo* la *Gil Blas.* În acest tip clasic (pur) al romanului picaresc continuă să existe şi alte elemente şi motive ale *Măgarului de aur,* care îşi păstrează acelaşi cronotop. În romanul de aventuri şi de moravuri de tip complex (nu de tip pur), figura servitorului trece pe planul al doilea, păstrîndu-şi însă semnificaţia. Dar şi în alte tipuri romaneşti (chiar şi în alte genuri) figura servitorului are o importanţă esenţială (vezi *Jacques fatalistul* al lui Diderot, trilogia dramatică a lui Beaumarchais ş.a.). Servitorul constituie întruparea specială a unui punct de vedere asupra universului vieţii particulare, fără de care literatura pe această temă n-ar fi putut-o scoate la capăt.

Un loc analog (prin funcţii) cu cel al servitorului îl ocupă în roman prostituata şi curtezana (vezi, de pildă, *Moll Flanders şi Roxana* de Defoe). Situaţia lor este de asemenea extrem de prielnică pentru observarea şi ascultarea pe ascuns a vieţii private, a secretelor şi a resorturilor ei intime. Aceeaşi semnificaţie, dar în calitate de figură secundară, o are *codoaşa;* de obicei, ea apare în calitate de povestitor. Astfel, chiar în *Măgarul de aur,* cea de a noua nuvelă intercalată este povestită de o codoaşă bătrînă. Amintesc remarcabila povestire a bătrînei codoaşe din *Francion* de Sorel, unde, prin forţa realistă a prezentării vieţii particulare, autorul este aproape egal cu

Balzac (și incomparabil superior lui Zola în prezentarea unor fenomene analoge).

În sfîrșit, după cum am spus, un rol analog prin funcțiile lui îl joacă în roman, de regulă, *aventurierul* (în sens larg), în special, *„parvenitul"*. Situația aventurierului și a parvenitului, care încă nu și-au găsit un loc precis și stabil în viață, dar care caută succesul în viața particulară : pregătirea carierei, dobîndirea bogăției, cucerirea gloriei (din punctul de vedere al interesului particular, „pentru sine") îi îndeamnă să studieze această viață privată, să-i dezvăluie mecanismul ascuns, să privească și să asculte pe furiș cele mai intime secrete. Ei își încep drumul de jos (unde vin în contact cu servitorii, prostituatele, proxeneții, învățînd de la ei „adevărata viață"), se ridică tot mai sus (de obicei prin intermediul curtezanelor), atingînd culmea vieții particulare, sau sînt înfrînți pe parcurs, sau rămîn pînă la sfîrșit aventurieri mărunți (aventurieri ai periferiei). Situația lor este extrem de avantajoasă pentru revelarea și prezentarea tuturor straturilor sociale și ale nivelurilor vieții private. Astfel, situația aventurierului și a parvenitului determină structura romanelor de aventuri și de moravuri de tip complex : un aventurier în sens larg (dar nu un parvenit) este și Francion al lui Sorel (vezi romanul cu același nume) ; ca aventurieri sînt prezentați și eroii *Romanului comic* al lui Scarron (secolul al XVII-lea) ; aventurieri sînt și eroii romanelor picarești (nu în sens strict) ale lui Defoe *(Căpitanul Singleton, Colonelul Jack)* ; parveniții apar pentru prima dată la Marivaux *(Țăranul parvenit)* ; aventurieri sînt și eroii lui Smollett. *Nepotul lui Rameau* de Diderot întrupează și concentrează în sine, deosebit de profund și complet, tot specificul măgarului, picaroului, vagabondului, servitorului, aventurierului, parvenitului, artistului : el prezintă *filosofia*, remarcabilă prin profunzimea și forța ei, a *„celui de al treilea" în viața privată*, filosofia individului care nu cunoaște decît viața privată și numai la ea rîvnește, dar care nu este implicat în ea, nu are un loc în ea și de aceea o observă în toată goli-

ciunea ei, îi interpretează toate rolurile, dar nu se identifică cu nici unul dintre ele.

La marii realiști francezi — Stendhal și Balzac — în romanele lor sintetice, complexe, situația aventurierului și a parvenitului își păstrează în întregime semnificația de factor organizator. În planul al doilea al romanelor lor întîlnim și toate celelalte figuri ale „celui de-al treilea" în viața particulară : curtezanele, prostituatele, codoașele, servitorii, notarii, cămătarii, medicii.

Rolul aventurierului și parvenitului în realismul clasic englez — Dickens și Thackeray — e mai puțin important. Ei apar aici în roluri secundare (excepție — Becky Sharp în *Bîlciul deșertăciunilor* de Thackeray).

De remarcat că în toate fenomenele analizate de noi se păstrează și momentul metamorfozei, într-o anumită măsură și într-o anumită formă : schimbarea rolurilor și măștilor de către picaro, transformarea săracului în bogat, a vagabondului pribeag în aristocrat bogat, a tîlharului și pungașului într-un bun creștin pocăit etc.

În afară de figurile picaroului, servitorului, aventurierului, codoașei, pentru observarea și ascultarea pe furiș a vieții personale romanul a născocit și alte mijloace suplimentare, uneori foarte ingenioase și rafinate, dar care n-au căpătat o importanță tipică esențială. De pildă, *Diavolul șchiop* al lui Lesage ridică acoperișurile caselor și dezvăluie viața privată în momentele cînd „cel de-al treilea" nu are acces. În *Peregrinul Pickle* de Smollett, eroul face cunoștință cu un englez surd, Caydwaleder, în prezența căruia nimeni nu se jenează să vorbească orice (ca și în prezența lui Lucius-măgarul) ; ulterior se dovedește că acest Caydwaleder nu e deloc surd, ci și-a pus masca surzeniei doar pentru a putea asculta secretele vieții particulare.

Aceasta este poziția excepțional de importantă a lui Lucius-măgarul ca observator al vieții particulare. Dar oare în ce fel de timp este dezvăluită această viață privată curentă ?

În *Măgarul de aur* şi în alte modele ale romanului antic de aventuri şi de moravuri timpul existenţei curente nu este deloc ciclic. În general, în acest roman nu este evidenţiată repetarea, revenirea periodică a unora şi aceloraşi momente (fenomene). Literatura antică cunoştea doar timpul ciclic idealizat al muncilor agricole curente împletit cu timpul natural şi mitologic (principalele etape ale evoluţiei lui le aflăm la Hesiod, Teocrit, Vergiliu). Timpul romanesc al vieţii curente se deosebeşte net de acest timp ciclic (în toate variantele lui). Mai întîi, el este complet rupt de natură (şi de ciclurile naturale şi mitologice). Această ruptură între planul vieţii curente şi natură este chiar subliniată. Motivele naturii apar la Apuleius doar în ciclul vină — ispăşire — fericire (vezi, de pildă, scena pe ţărmul mării înainte de metamorfoza inversă a lui Lucius). Existenţa cotidiană este infernul, mormîntul, unde nici soarele nu luminează şi nici cer cu stele nu există. Iată de ce existenţa cotidiană este prezentată aici ca reversul vieţii autentice. În centrul ei se află indecenţa, adică reversul iubirii sexuale, ruptă de procreaţie, de succesiunea generaţiilor, de întocmirea familiei şi a neamului. Aici existenţa cotidiană este priapică, logica ei este logica indecenţei. Dar în jurul acestui nucleu sexual (trădarea, crime din mobiluri sexuale etc.) sînt dispuse şi alte aspecte ale existenţei cotidiene : violenţa, hoţia, înşelătoria de tot felul, bătaia.

În acest vîrtej al vieţii particulare, timpul este lipsit de unitate şi integritate, este fărîmiţat în fragmente separate, care cuprind episoade singulare ale vieţii curente. Anumite episoade (îndeosebi în nuvelele intercalate) sînt cizelate şi finite, dar ele sînt izolate şi autonome. Universul existenţei cotidiene este risipit, fărîmiţat şi lipsit de legături esenţiale. El nu e pătruns de o singură serie temporală cu normele şi necesităţile ei specifice. De aceea, segmentele temporale ale episoadelor vieţii curente sînt dispuse parcă perpendicular faţă de seria-pivot a romanului : vină — pedeapsă — ispăşire — puri-

ficare — fericire (mai ales faţă de momentul pedeapsă — ispăşire). Timpul existenţei curente nu este paralel cu această serie principală şi nu se intersectează cu ea, dar diferite fragmente (în care se divide acest timp) sînt perpendiculare faţă de seria principală şi o intersectează în unghi drept.

Cu toată fărîmiţarea şi naturalismul său, timpul vieţii curente nu este cu totul inert. În ansamblu, el este înţeles ca o pedeapsă purificatoare pentru Lucius ; în diferitele sale momente-episoade îi serveşte lui Lucius ca *experienţă* care-i dezvăluie natura umană. La Apuleius, universul existenţei curente este *static*, el nu include devenirea (de aceea nici nu există un timp *unitar* al vieţii curente). Dar în el se dezvăluie *diversitatea socială*, în care încă nu sînt descoperite *contradicţiile* sociale, deşi ele există. Dacă aceste contradicţii ar fi fost dezvăluite, atunci lumea ar fi fost pusă în mişcare, ar fi primit un impuls spre viitor, timpul ar fi căpătat plenitudine şi istoricitate. Dar pe terenul antichităţii, în special la Apuleius, acest proces n-a fost desăvîrşit.

E drept, la Petronius procesul a mers puţin mai departe. În universul lui, diversitatea socială devine aproape contradictorie. În legătură cu aceasta, în universul lui apar şi urme embrionare ale timpului istoric, semnele epocii. Totuşi, nici la el procesul nu se desăvîrşeşte.

Cum am mai spus, *Satiriconul* lui Petronius aparţine aceluiaşi tip de roman de aventuri şi de moravuri. Dar aici timpul aventurii se împleteşte strîns cu cel al vieţii curente (astfel, *Satiriconul* este mai aproape de tipul european al romanului picaresc). La baza peregrinărilor şi aventurilor eroilor (Encolpias ş.a.) nu stau metamorfoza clară şi seria specifică : vină — pedeapsă — ispăşire. Aici ele sînt înlocuite, e drept, cu motivul analog, dar mai atenuat şi parodic, al persecutării de către zeul Priap furios (parodie a cauzei primare epice a peregrinărilor lui Ulise şi Enea). Dar poziţia eroilor faţă de viaţa privată este absolut aceeaşi ca şi a lui Lucius-măgarul. Ei traversează sfera vieţii particulare curente, dar nu sînt im-

plicați în ea intrinsec. Aceștia sînt picaro-iscoade, șarlatani și paraziți, care observă și ascultă pe ascuns întregul cinism al vieții particulare. Aici ea este și mai priapică. Dar, repetăm, în diversitatea socială a acestei lumi a vieții private, apar, încă neclare, semnele timpului istoric. În descrierea banchetului lui Trimalchion și în însăși figura acestuia sînt relevate semnele epocii, adică semnele unui anumit *ansamblu temporal*, care înglobează și unifică episoadele izolate ale vieții curente.

În modelele hagiografice ale tipului de aventuri și de moravuri momentul metamorfozei apare pe primul plan (viața plină de păcate — criza — ispășirea — sanctificarea). Planul aventurii și al moravurilor este prezentat sub forma denunțării vieții păcătoase sau sub forma confesiunii de pocăință. Această formă (îndeosebi ultima) se învecinează cu cel de al treilea tip al romanului antic.

III

BIOGRAFIA ŞI AUTOBIOGRAFIA ANTICĂ

Trecînd la cel de al treilea tip al romanului antic, e necesar să facem o rezervă foarte importantă. Prin cel de-al treilea tip avem în vedere romanul biografic ; dar antichitatea nu a creat un astfel de *roman,* adică o asemenea operă biografică mare, pe care, folosindu-ne de terminologia noastră, am putea-o numi roman. Dar ea a elaborat o serie de forme autobiografice şi biografice deosebit de importante, care au exercitat o influenţă uriaşă nu numai asupra dezvoltării biografiei şi autobiografiei europene, dar şi asupra evoluţiei întregului roman european. La baza acestor forme antice se află noul tip al *timpului biografic* şi noua imagine specifică a omului care-şi parcurge *drumul vieţii.*

Din acest unghi de vedere al noului tip de timp şi al noii imagini a omului, vom face scurta noastră prezentare a formelor autobiografice antice. Nu avem intenţia unei cuprinderi ample, exhaustive, a materialului. Vom evidenţia doar ceea ce are legătură directă cu problemele noastre.

În Grecia clasică remarcăm două tipuri esenţiale de autobiografie.

Primul tip îl vom numi, convenţional, tipul platonician, întrucît şi-a aflat expresia timpurie cea mai clară în asemenea opere ale lui Platon, cum sînt *Apologia lui Socrate* şi *Fedon.* Acest tip al conştiinţei autobiografice a omului este legat de formele stricte ale metamorfozei mitologice. La baza ei se află cronotopul „drumul vieţii căutătorului adevăratei cunoaşteri". Viaţa acestui căutător se divide în perioade sau stadii strict delimitate. Drumul trece prin ignoranţa sigură de sine, prin scepticismul autocritic şi prin cunoaşterea de sine spre adevărata cunoaştere (matematica şi muzica).

Această schemă platoniciană timpurie a drumului căutătorului se complică, în epoca romano-elenistică, cu elemente extrem de importante : trecerea căutătorului printr-o serie de școli filosofice, pe care le încearcă, și orientarea segmentelor temporale ale vieții asupra operelor proprii.

În schema platoniciană există și momentul crizei și al renașterii (cuvintele oracolului — cotitură în drumul vieții lui Socrate). Caracterul specific al drumului căutătorului este relevat și mai clar în comparație cu schema analogă a drumului înălțării sufletului spre contemplarea ideilor *(Banchetul, Fedru* ș.a.). Aici apar clar bazele mitologice și de mistere cultuale ale acestei scheme, devenind clară și înrudirea sa cu acele „povești ale metamorfozei", despre care am vorbit în capitolul precedent. Drumul lui Socrate, așa cum apare în *Apologie,* este expresia publică și retorică a aceleiași metamorfoze. Timpul biografic real se dizolvă aproape în întregime în timpul ideal, chiar abstract, al acestei metamorfoze. Semnificația figurii lui Socrate nu este relevată în această schemă biografică ideală.

Cel de al doilea tip grec este autobiografia și biografia retorică.

La baza acestui tip stă „encomionul" — elogiul funebru și de pomenire, care a înlocuit vechea „jeluire" (trenos). Forma encomionului a determinat și prima autobiografie antică : discursul de apărare al lui Socrate.

Vorbind despre acest tip clasic, trebuie mai întîi să remarcăm că formele clasice ale autobiografiilor și biografiilor n-au fost opere literare cu caracter livresc, izolate de evenimentul social-politic concret al publicității lor răsunătoare. Dimpotrivă, ele erau determinate în întregime de acest eveniment, fiind acte verbale, cetățenești și politice de proslăvire publică sau de autojustificare publică a unor oameni reali. Astfel, aici este important nu numai și nu atît cronotopul lor interior (timpul și spațiul vieții înfățișate), ci, mai întîi de toate, cronotopul exterior real în care se săvîrșește această evocare

a vieţii proprii sau a altcuiva ca act civic şi politic al proslăvirii sau al autojustificării publice. Tocmai în condiţiile acestui cronotop real, în care este dezvăluită (dată publicităţii) viaţa proprie sau cea a altcuiva, se conturează faţetele imaginii omului şi a vieţii lui, sînt puse într-o lumină specială.

Acest cronotop real este piaţa publică („agora"). În piaţa publică a fost revelată şi s-a cristalizat pentru prima dată conştiinţa autobiografică (şi biografică) a omului şi a existenţei sale în epoca antichităţii clasice.

Cînd Puşkin spunea despre arta teatrală că „s-a născut în piaţa publică", el avea în vedere piaţa unde se afla „norodul simplu", bazarul, barăcile de bîlci, circiumile, adică piaţa publică a oraşelor europene din secolele XIII, XIV şi cele următoare. El mai avea, de asemenea, în vedere că statul oficial, societatea oficială (clasele privilegiate), ştiinţele şi artele lor se află (în general) în afara acestei pieţe. Dar piaţa publică antică este statul însuşi (statul întreg, cu toate organismele sale), curtea supremă, toată ştiinţa, toată arta, şi aici este adunat întreg poporul. Era un cronotop remarcabil, unde toate instanţele superioare — de la stat la adevăr — erau reprezentate şi întrupate concret. În acest cronotop concret, care părea atotcuprinzător, avea loc expunerea şi reexaminarea vieţii întregi a cetăţeanului, se producea verificarea ei publică, civică.

Bineînţeles, într-un asemnea om biografic (imagine a omului) nu era şi nu putea fi nimic intim, privat, secret, personal, introvertit, principial izolat. Aici omul este deschis sub toate laturile sale ; el este în întregime în afară, în el nu există nimic „doar pentru sine", nimic care n-ar putea fi supus unui control şi unui raport public, de stat. Aici, totul, fără excepţie, era public.

Se înţelege că în aceste condiţii nu puteau exista nici un fel de deosebiri principiale între modul de abordare a vieţii altuia şi modul de abordare a propriei vieţi, adică între punctul de vedere biografic şi cel autobiografic. Mai tîrziu, în epoca elenistico-romană, cînd unitatea omu-

lui public a decăzut, Tacit, Plutarh şi alţi retori au pus special problema admisibilităţii autoglorificării. Această problemă a fost rezolvată în sens pozitiv. Plutarh adună material, începînd cu Homer (unde eroii se autoproslăvesc), admite autoglorificarea şi arată în ce forme trebuie să decurgă pentru a evita tot ce este respingător. Un retor de mîna a doua, Aristides, adună şi el un material vast în această problemă, ajungînd la concluzia că autoglorificarea orgolioasă este o trăsătură pur elină şi, deci, pe deplin admisibilă şi justificată.

Dar e foarte semnificativ faptul că asemenea problemă a putut să apară. Căci autoproslăvirea nu este decît o mai categorică şi mai pregnantă manifestare a identităţii modului biografic şi autobiografic de abordare a vieţii. Astfel, dincolo de problema specială a admisibilităţii autoglorificării se ascunde o problemă mai generală : posibilitatea admiterii aceleiaşi atitudini faţă de viaţa proprie şi faţă de viaţa altuia. Apariţia unei asemenea probleme constituie o mărturie a faptului că *integritatea clasică a omului public* s-a dezagregat şi a început diferenţierea formelor biografice şi autobiografice.

Dar, în condiţiile pieţii publice greceşti, unde a apărut conştiinţa de sine a omului, nici nu putea fi vorba de o asemenea diferenţiere. Omul interior, „omul pentru sine" (eu pentru mine) şi o abordare specială a lui încă nu există. Unitatea omului şi conştiinţa lui de sine erau pur publice. Omul era *pe de-a-ntregul în afară,* în sensul strict al cuvîntului.

Această exterioritate totală constituie o trăsătură foarte importantă a imaginii omului în arta şi literatura clasică. Ea se manifestă într-un mod foarte divers. Voi arăta aici una dintre manifestările ei general cunoscute.

În literatură, omul grec — încă de la Homer — este prezentat ca extrem de impulsiv. Eroii lui Homer îşi exprimă foarte categoric şi zgomotos sentimentele. Uimeşte în mod deosebit cît de des şi tare plîng şi jelesc. Ahile, în celebra scenă cu Priam, boceşte atît de tare în cortul său, încît vaietele lui se aud în toată tabăra grecească.

Această trăsătură a fost explicată în mod diferit : prin specificul psihologiei primitive, prin convenţionalismul canonului literar, prin particularităţile vocabularului homeric, care fac ca diversele grade ale sentimentelor să nu fie redate decît prin diverse grade de exteriorizare ; s-a atras atenţia, de asemenea, asupra caracterului relativ general al expresiei sentimentelor (se ştie, de pildă, că oamenii secolului al XVIII-lea — iluminiştii — plîngeau foarte adesea şi cu plăcere). Dar în imaginea eroului antic această trăsătură nu este nicidecum singulară, ea se îmbină armonic cu alte trăsături ale imaginii şi are o bază mai serioasă decît se presupune de obicei. Această trăsătură este una dintre manifestările acelei exteriorizări totale a omului public, despre care am vorbit.

Pentru grecul epocii clasice, orice existenţă era *vizibilă şi audibilă*. În principiu, el nu cunoaşte (de fapt) nici o existenţă nevăzută şi mută. Aceasta se referea la întreaga existenţă şi, desigur, în primul rînd la existenţa umană. Viaţa interioară mută, durerea mută, reflecţia mută îi erau cu totul străine unui grec. Toate acestea — adică toată viaţa interioară — putea să existe numai manifestîndu-se exterior, într-o formă sonoră sau vizibilă. Platon, de pildă, înţelegea gîndirea ca o discuţie a omului cu sine însuşi *(Teetet, Sofistul)*. Noţiunea de gîndire tăcută a apărut odată cu misticismul (rădăcinile acestei noţiuni sînt orientale). Însă cugetarea ca discuţie cu sine însuşi nu presupune deloc, în accepţia lui Platon, o atitudine deosebită faţă de sine (diferită de atitudinea faţă de altul), discuţia cu sine trece nemijlocit într-o discuţie cu un altul, aici nu poate fi vorba de nici un fel de limite principiale.

În om nu există nici un nucleu mut şi invizibil : el este întru totul văzut şi auzit, este cu totul în exterior ; dar, în general, nu există sfere ale existenţei mute şi invizibile, în care omul să fie implicat şi de care să fie determinat (împărăţia platoniciană a ideilor — totul se vede şi se aude). Cu atît mai mult, concepţia grecească clasică era departe de a plasa principalele centre condu-

cătoare ale vieţii umane în locuri mute şi invizibile. Prin aceasta se defineşte uluitoarea şi totala exterioritate a omului clasic şi a vieţii lui.

Odată cu epoca elenistică şi romană începe procesul trecerii unor sfere întregi ale existenţei atît în omul însuşi, cît şi în afara lui, spre un *registru mut* şi spre o *invizibilitate principială*. Acest proces însă nu s-a încheiat nici pe departe în antichitate. E semnificativ faptul că nici *Confesiunile* Sfîntului Augustin nu pot fi citite „pentru sine", ci trebuie declamate cu glas tare, într-atît de viu este încă în forma lor spiritul pieţei publice greceşti, unde s-a format pentru prima dată conştiinţa de sine a omului european.

Cînd vorbim de exterioritatea totală a grecului antic, aplicăm, desigur, punctul nostru de vedere. Grecul nu cunoştea deosebirea pe care o facem noi între exterior şi interior (mut şi invizibil). „Interiorul" nostru, pentru grec, se afla în acelaşi plan cu „exteriorul" nostru, adică era la fel de vizibil şi sonor şi exista *în afară atît pentru alţii*, cît şi *pentru sine*. În această privinţă, toate aspectele imaginii omului erau identice.

Dar această exterioritate totală a omului nu era realizată într-un spaţiu gol („sub cerul cu stele, pe pămîntul gol"), ci într-o colectivitate umană organică, „în faţa lumii". Astfel, „exteriorul", în care se revela şi exista omul întreg, nu era ceva străin şi rece („pustiul lumii"), ci era propriul popor. A fi în afară însemna a fi pentru alţii, pentru colectivitate, pentru poporul tău. Omul era complet exteriorizat în elementul său uman, în mediul popular uman. Iată de ce *unitatea* integrităţii exteriorizate a omului avea un caracter *public*.

Toate acestea definesc specificul unic al imaginii omului în arta şi literatura clasică. Tot ceea ce este material şi exterior se spiritualizează şi se intensifică în ea, tot ceea ce este spiritual şi interior (din punctul nostru de vedere) se materializează şi se exteriorizează. Ca şi natura la Goethe (pentru care a servit drept „fenomen primar"), această imagine a omului „nu are nici miez,

nici coajă", nici exterior, nici interior. Prin aceasta, ea se deosebeşte profund de imaginile omului epocilor ulterioare.

În epocile ulterioare, sferele mute şi invizibile în care omul a fost implicat au denaturat imaginea lui. Muţenia şi invizibilitatea au pătruns înlăuntrul lui. Odată cu ele a apărut şi singurătatea. Omul privat şi izolat — „omul pentru sine" — şi-a pierdut unitatea şi integritatea determinate de principiul public. Pierzînd cronotopul popular al pieţii publice, conştiinţa lui de sine n-a putut găsi un alt cronotop, la fel de real, unitar şi unic ; astfel ea s-a fărîmiţat şi separat, a devenit abstractă şi ideală. Omul privat a descoperit în viaţa lui privată foarte multe sfere şi obiecte, în general, nedestinate domeniului public (sfera sexuală ş.a.) sau destinate numai unei expresii intim-camerale şi convenţionale. Imaginea omului se compune acum din mai multe straturi şi din elemente diverse. Miezul şi coaja, exteriorul şi interiorul s-au despărţit.

Vom arăta mai departe că cea mai remarcabilă încercare, în literatura universală, de a realiza o nouă exteriorizare totală a omului, dar fără a stiliza imaginea antică, a fost făcută de Rabelais.

O nouă încercare de renaştere a unităţii şi exteriorităţii antice a fost făcută de Goethe, dar pe o cu totul altă bază.

Să ne întoarcem însă la encomionul grec şi la prima autobiografie. Particularitatea, de care am vorbit, a conştiinţei antice determină similitudinea abordării biografice şi a celei autobiografice, caracterul ei sistematic public. Dar imaginea omului, în encomion, este extrem de simplă şi plastică, şi aproape că nu conţine momentul devenirii. Punctul de plecare al encomionului îl constituie imaginea ideală a unei anumite forme de viaţă, a unei anumite situaţii : a comandantului de oşti, a regelui, a omului politic. Această formă ideală reprezintă totalitatea cerinţelor formulate faţă de situaţia respectivă : cum trebuie să fie un comandant de oşti, enumerarea calităţilor

şi virtuţilor lui. Toate aceste calităţi şi virtuţi sînt apoi relevate în evocarea vieţii persoanei glorificate. Idealul şi imaginea celui răposat se contopesc. Imaginea celui glorificat este plastică şi e prezentată de obicei în momentul maturităţii şi plenitudinii vieţii.

Pe baza schemelor biografice ale encomionului a apărut prima autobiografie, în formă de pledoarie : autobiografia lui Isocrate, care a avut o influenţă considerabilă asupra întregii literaturi universale (mai cu seamă prin intermediul umaniştilor italieni şi englezi). Aceasta este o dare de seamă apologetică, publică, despre propria viaţă. Principiile construcţiei imaginii proprii sînt aceleaşi ca şi în cazul construcţiei imaginilor personalităţilor decedate, în encomion. La bază este pus idealul retorului. Activitatea retorică este proslăvită de Isocrate ca formă supremă a activităţii umane. Această conştiinţă profesională are la Isocrate un caracter absolut concret. El caracterizează situaţia sa materială, aminteşte de cîştigurile sale ca retor. Elemente pur private (din punctul nostru de vedere), elemente strict profesionale (iarăşi din punctul nostru de vedere), elemente sociale şi de stat, în sfîrşit, idei filosofice sînt aşezate, aici, într-un singur rînd concret, fiind strîns legate. Toate aceste elemente sînt receptate ca perfect omogene şi se orînduiesc într-o imagine plastică unitară a omului. Conştiinţa de sine a omului se sprijină aici pe aspectele personalităţii şi vieţii lui care sînt orientate spre exterior, care există pentru alţii la fel ca şi pentru sine ; conştiinţa de sine îşi caută sprijinul şi unitatea numai în ele, alte aspecte intim-personale, „ale sale proprii", unic-individuale ea nu cunoaşte.

De aici şi caracterul specific normativ şi pedagogic al acestei prime autobiografii. În finalul ei este expus direct idealul educativ şi instructiv. Dar încărcătura normativ-pedagogică este caracteristică întregului material al autobiografiei.

Nu trebuie uitat însă că epoca creării acestei prime autobiografii era epoca în care începea dezagregarea integrităţii omului public grec (aşa cum a fost revelată în

epos şi tragedie). De aici caracterul întrucîtva formal-retoric şi abstract al acestei opere.

Autobiografiile şi memoriile romane se formează într-un alt cronotop real. Baza lor vitală a constituit-o *familia* romană. Autobiografia este aici documentul conştiinţei familial-ereditare. Dar, pe acest teren familial-ereditar, conştiinţa autobiografică nu devine privată şi intim-personală. Ea îşi păstrează caracterul profund public.

Familia romană (patriciană) nu este o familie burgheză, simbolul a tot ce este privat şi intim. Familia romană — ca familie — se contopea nemijlocit cu statul. Capului familiei i se încredinţau anumite elemente ale autorităţii statale. Cultele religioase familiale (gentilice), care aveau un rol uriaş, erau continuarea nemijlocită a cultelor oficiale. Strămoşii erau reprezentanţii idealului naţional. Conştiinţa este orientată spre amintirea concretă a neamului, a strămoşilor şi, în acelaşi timp, spre generaţiile viitoare. Tradiţiile familial-gentilice trebuie transmise din tată în fiu. Familia are arhiva sa, unde sînt păstrate documentele manuscrise ale tuturor verigilor neamului. Autobiografia este scrisă în vederea transmiterii tradiţiilor familial-gentilice de la o verigă la alta şi se pune în arhivă ; ceea ce face ca această conştiinţă autobiografică să aibă un caracter *public, istoric* şi *oficial*.

Această istoricitate specifică a conştiinţei autobiografice romane se deosebeşte de cea grecească, orientată spre contemporanii vii, prezenţi în piaţa publică. Conştiinţa de sine romană se simte întîi de toate o verigă între strămoşii morţi şi urmaşii care n-au intrat încă în viaţa politică. De aceea ea este mai puţin armonioasă, fiind în schimb mai profund pătrunsă de timp.

O altă trăsătură specifică a autobiografiei romane (şi a biografiei) este rolul pe care-l joacă *„prodigia"*, adică tot felul de prevestiri şi interpretarea lor. Aceasta nu este aici o trăsătură exterioară a subiectului (ca în romanele secolului al XVII-lea), ci un principiu foarte important al înţelegerii şi elaborării materialului autobiografic. De

această trăsătură a autobiografiei este strîns legată categoria autobiografică pur romană, de asemenea foarte importantă, a „fericirii".

În *prodigia*, adică în prevestirile destinului, atît în ceea ce privește diferitele treburi și inițiative ale omului, cît și viața lui întreagă, ceea ce este individual, personal se contopește indisolubil cu ceea ce este public, oficial. *Prodigia* constituie un element important la începutul și în timpul realizării tuturor inițiativelor și actelor de stat. Statul nu întreprinde nici un singur pas fără a consulta auspiciile.

Prodigia sînt indicii destinelor statului, care prevestesc noroc sau nenorocire. De aici ei trec asupra personalității individuale a dictatorului sau a comandantului de oști, al cărui destin este strîns legat cu destinul statului, se contopesc cu indicii destinului lui personal. Apare dictatorul „cu mînă norocoasă" (Sulla), cu stea norocoasă (Cezar). Pe acest teren, categoria norocului are o însemnătate deosebită ca element constitutiv al existenței. Ea devine formă a personalității și a vieții acesteia („credința în steaua sa"). Acest principiu determină conștiința de sine a lui Sulla, în autobiografia lui. Dar, repetăm, în norocul lui Sulla sau al lui Cezar, destinele publice și cele personale sînt contopite laolaltă. Acesta e mai puțin ca orice un noroc strict personal, privat. Fiindcă este un noroc în treburile și inițiativele de stat, în războaie. El este absolut inseparabil de afaceri, de creația artistică, de muncă, de conținutul lor public-oficial obiectiv. Astfel, noțiunea de noroc include aici și noțiunile noastre de „talent", „intuiție", precum și noțiunea specifică de „genialitate" [1], foarte importantă în filosofia și estetica de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea (Jung, Hamann, Herder, geniile furtunoase). În secolele următoare, această categorie a fericirii, a norocului, s-a fărîmițat și a căpătat un caracter privat. Toate aspectele creatoare publice și ofi-

[1] În noțiunea de „noroc" erau contopite „genialitatea" și succesul ; geniul nerecunoscut este o *contradictio in adjecto*.

ciale au dispărut din categoria norocului, el a devenit un principiu privat, personal şi necreator.

Alături de aceste trăsături specific romane, acţionează şi tradiţiile autobiografice greco-elenistice. Pe teren roman, anticele jeluiri *(naenia)* au fost de asemenea înlocuite cu discursurile funebre — *„laudationes"*. Aici predomină schemele retorice greco-elenistice.

Una dintre formele autobiografice romano-elenistice importante o constituie lucrările „despre propriile scrieri". Această formă, cum am mai arătat, a fost serios influenţată de schema platoniciană a drumului vieţii celui care caută cunoaşterea, dar aici i s-a găsit un cu totul alt suport obiectiv. Se dă catalogul operelor proprii, sînt relevate temele lor, se evidenţiază succesul lor la public, se face comentariul lor autobiografic (Cicero, Galenus şi alţii). O serie a operelor personale oferă un suport real, solid, pentru înţelegerea cursului temporal al vieţii proprii. În succesiunea operelor personale e prezentă amprenta importantă a timpului biografic, obiectivarea lui. Totodată, conştiinţa de sine aici se revelă nu în faţa „cuiva" în general, ci în faţa unui anumit cerc de cititori ai operelor proprii. Autobiografia este elaborată pentru ei. Concentrarea autobiografică asupra persoanei proprii şi asupra vieţii personale capătă aici un anumit minimum de „publicitate" de cu totul alt tip. În acest tip se încadrează şi *Retractationes* ale Sf. Augustin, iar în perioada modernă o serie de opere ale umaniştilor (de pildă ale lui Chaucer), dar în epocile ulterioare acest tip devine doar un aspect (e drept, foarte important) al autobiografiilor creatorilor (de pildă la Goethe).

Acestea sînt formele autobiografice antice care pot fi numite forme ale *conştiinţei publice a omului.*

Să ne referim pe scurt la formele biografice mature ale epocii romano-elenistice. Aici trebuie, mai întîi de toate, să remarcăm influenţa lui Aristotel asupra metodelor caracterologice ale biografilor antici, anume învăţătura despre entelehie ca ultim scop şi, în acelaşi timp, cauză primară a evoluţiei. Această identificare aristote-

liană a finalităţii cu principiul nu putea să nu influenţeze esenţial particularităţile timpului biografic. De aici — maturitatea desăvîrşită a caracterului ca adevărat început al evoluţiei. Aici are loc o originală „inversiune caracterologică", ce exclude adevărata devenire a caracterului. Întreaga tinereţe a omului este tratată doar ca prefigurare a maturităţii. Un anumit element de mişcare este introdus doar de lupta înclinaţiilor şi a afectelor şi de exersarea virtuţilor pentru a-i conferi constanţă. Această luptă şi aceste exerciţii consolidează însuşirile existente ale caracterului, dar nu creează nimic nou. Baza rămîne natura statornică a omului format.

Pe această bază au apărut două tipuri de structură a biografiei antice.

Primul tip poate fi numit energetic. La baza lui stă conceptul aristotelian de energie. Toată existenţa şi esenţa omului nu constituie o stare, ci acţiune, forţă activă („energie"). Această „energie" constă în manifestarea caracterului în fapte şi expresii. Dar aceste fapte, cuvinte şi alte tipuri de expresii ale omului nu sînt deloc numai o exteriorizare (pentru alţii, pentru „al treilea") a unei esenţe interioare a caracterului, care există exceptînd aceste manifestări, înaintea lor şi în afara lor. Aceste manifestări constituie tocmai realitatea caracterului însuşi, care în afara „energiei" sale nici nu există. Exceptînd exteriorizarea sa, „expresivitatea" sa, maturitatea sa, audibilitatea sa, caracterul nu posedă plenitudinea realităţii, plenitudinea existenţei. Cu cît expresivitatea e mai deplină, cu atît mai deplină este şi existenţa.

Astfel, reprezentarea vieţii umane *(bios)* şi a caracterului nu trebuie făcută pe calea enumerării analitice a calităţilor caracterologice ale omului (a virtuţilor sau viciilor) şi a reunirii lor într-o imagine solidă, ci pe calea reprezentării faptelor, vorbelor şi a altor manifestări şi expresii ale omului.

Acest tip energetic al biografiilor este reprezentat de Plutarh, a cărui influenţă asupra literaturii universale (nu numai cea biografică) a fost deosebit de mare.

La Plutarh, timpul biografic este specific. Acesta este timpul *revelării caracterului,* dar nu timpul devenirii şi creşterii omului [1]. E drept, în afara acestei revelări, a acestei „manifestări", caracterul nici nu există, dar ca „entelehie", el este predestinat şi nu poate fi revelat decît într-o anumită direcţie. Realitatea istorică în care se realizează revelarea caracterului nu serveşte decît ca mediu al acestei revelări, oferă prilej pentru manifestarea caracterului în fapte şi în cuvinte, dar nu are influenţă hotărîtoare asupra caracterului însuşi, nu-l formează, nu-l creează, ci doar îl actualizează. Realitatea istorică este arena revelării şi desfăşurării caracterelor umane şi nimic mai mult.

Timpul biografic este ireversibil în raport cu evenimentele vieţii, care sînt inseparabile de evenimentele istorice. Dar în raport cu caracterul, acest timp este reversibil : orice trăsătură de caracter, prin firea ei, putea să se manifeste mai devreme sau mai tîrziu. Trăsăturile caracterului nu au o cronologie, manifestările lor sînt permutabile în timp. Caracterul nu evoluează şi nu se schimbă, el doar *se întregeşte* : incomplet, nerevelat la început, el devine *complet* şi rotunjit la sfîrşit. Prin urmare, calea revelării caracterului nu duce la modificarea şi la devenirea lui în legătură cu realitatea istorică, ci doar la *desăvîrşirea* lui, adică doar la perfecţionarea formei prefigurate chiar de la început. Acesta era tipul biografic al lui Plutarh.

Cel de al doilea tip al biografiei poate fi numit analitic. La baza lui se află o schemă cu rubrici precise, în care se distribuie întreg materialul biografic : viaţa socială, viaţa de familie, comportamentul în război, relaţiile cu prietenii, maxime demne de ţinut minte, virtuţile, viciile, înfăţişarea, *habitus*-ul etc. Diferitele trăsături şi calităţi ale caracterului sînt alese din felurite evenimente şi întîmplări aparţinînd unor *diverse perioade de timp*

[1] Timpul e fenomenal, dar esenţa caracterului este în afara timpului. Nu timpul dă substanţialitate caracterului.

ale vieţii eroului şi se distribuie la rubricile corespunzătoare. Pentru argumentarea unei trăsături se dau unul sau două exemple din viaţa persoanei respective.

Astfel, aici, seria biografică temporală este întreruptă : în una şi aceeaşi rubrică sînt strînse momente din diferite perioade ale vieţii. Principiul călăuzitor este aici *ansamblul* caracterului, din al cărui punct de vedere nu interesează timpul şi ordinea manifestării unor părţi ale acestui ansamblu. Încă primele trăsături (primele manifestări ale caracterului) predetermină contururile ferme ale acestui ansamblu, iar toate celelalte sînt aşezate înlăuntrul acestor contururi fie în ordine temporală (primul tip de biografii), fie în ordine sistematică (cel de al doilea tip).

Reprezentantul principal al celui de al doilea tip de biografii antice a fost Suetoniu. Dacă Plutarh a avut o influenţă uriaşă asupra literaturii, mai ales asupra dramei (fiindcă tipul energetic de biografii este prin esenţă dramatic), Suetoniu a influenţat cu precădere genul strict biografic, în special în evul mediu. (S-a păstrat pînă astăzi tipul de construcţie a biografiilor pe rubrici : ca om, ca scriitor, ca familist, ca gînditor etc.)

Toate formele amintite pînă acum, atît cele autobiografice, cît şi cele biografice (între aceste forme n-au existat deosebiri principiale în modul de abordare a omului), au un caracter esenţialmente public. Acum trebuie să ne referim la formele autobiografice, unde se manifestă deja descompunerea exteriorităţii publice a omului, unde începe să-şi facă loc conştiinţa privată a individului singur şi izolat şi încep să fie revelate sferele private ale vieţii lui. În antichitate, în domeniul autobiografiei nu întîlnim decît începutul procesului privatizării omului şi a existenţei lui. De aceea, aici nu au fost încă elaborate forme noi pentru exprimarea autobiografică a *conştiinţei singulare*. Au fost aduse doar modificări specifice formelor publico-retorice existente. Observăm, în general, trei feluri de asemenea modificări.

Prima modificare este înfăţişarea satirico-ironică sau umoristică a propriei persoane sau a propriei vieţi în satire şi diatribe. Remarcăm îndeosebi cunoscutele autobiografii şi autocaracterizări ironice în versuri ale lui Horaţiu, Ovidiu şi Properţiu, care includ şi momentul parodierii formelor eroico-publice. Aici *particularul (privatul)* este învesmîntat în forma *ironiei* şi *umorului* (negăsindu-şi forme de exprimare pozitive).

Cea de a doua modificare — foarte importantă prin rezonanţa sa istorică — este reprezentată de scrisorile lui Cicero către Atticus.

Formele publico-retorice ale unităţii imaginii umane se învechiseră, deveniseră oficial-convenţionale, eroizarea şi glorificarea (precum şi autoglorificarea) deveniseră şablonarde şi lipsite de naturaleţe. Pe lîngă aceasta, genurile retorico-publice existente nu permiteau, de fapt, reprezentarea vieţii private, a cărei sferă creştea din ce în ce mai mult, devenea mai largă şi mai adîncă, închizîndu-se tot mai mult în sine. În aceste condiţii încep să dobîndească o importanţă tot mai mare formele *retorice camerale*, şi mai întîi forma *scrisorii către prieteni*. Într-o atmosferă intim-prietenească (desigur, semiconvenţională) începe să fie revelată noua conştiinţă privat-cameralăa omului. O serie întreagă de categorii ale conştiinţei de sine şi ale elaborării unei biografii — succesul, fericirea, meritul — încep să-şi piardă importanţa publică, de stat şi să treacă în planul privat-personal. Însăşi natura, atrasă în acest nou univers privat-cameral, începe să se modifice substanţial. Ia naştere „peisajul", adică natura ca orizont (obiect al viziunii) şi mediu înconjurător (fundal, ambianţă) ale omului absolut privat, singur şi pasiv. Această natură este net deosebită de natura idilei pastorale sau a georgicelor, fără să mai vorbim de natura eposului şi tragediei. În universul cameral al omului privat, natura intră prin crîmpeie pitoreşti în ceasurile de plimbare, de odihnă, în momentele unei priviri întîmplătoare asupra unei privelişti apărute în faţa ochilor. Aceste crîmpeie pitoreşti sînt împletite în unitatea insta-

bilă a vieţii private a romanului cult, dar nu intră în ansamblul unitar, puternic, însufleţit şi autonom al naturii, ca în epos, în tragedie (de pildă, natura în *Prometeu înlănţuit),* ele nu pot alcătui decît separat peisaje literare finite, închise. Şi alte categorii suferă o transformare similară în acest nou microunivers privat-cameral. Numeroase mărunţişuri ale vieţii private, care îngăduie omului să se simtă acasă şi pe care începe să se sprijine conştiinţa lui privată, devin semnificative. Imaginea omului începe să se deplaseze în spaţii privat-închise, aproape intim-camerale, unde îşi pierde plasticitatea monumentală şi întreaga exterioritate publică.

Aşa sînt scrisorile către Atticus. Totuşi ele conţin încă multe elemente retorico-publice, atît din cele convenţionale şi învechite, cît şi din cele încă vii şi esenţiale. Aici, fragmente ale omului viitor, absolut privat, sînt parcă strecurate (alipite) în vechea unitate retorico-publică a imaginii umane.

Ultima, cea de a treia modificare poate fi numită, convenţional, tipul stoic al autobiografiei. Aici trebuie incluse mai întîi aşa-numitele „consolaţii". Aceste consolaţii erau construite în formă de dialog cu filosofia-consolatoare. Trebuie să citäm înainte de toate pe Cicero cu *Consolatio* (care nu s-a păstrat), scrisă după moartea fiicei sale, şi cu *Ad Hortensio.* În epocile următoare întîlnim asemenea consolaţii la Augustin, la Boethius şi, în sfîrşit, la Petrarca.

În cadrul celei de a treia modificări trebuie incluse apoi scrisorile lui Seneca, scrierea autobiografică a lui Marc Aureliu *(Către mine însumi)* şi, în sfîrşit, *Confesiunile* şi alte opere autobiografice ale lui Augustin.

Pentru toate operele citate este caracteristică apariţia unei noi forme a atitudinii faţă de sine. Această nouă atitudine poate fi caracterizată prin termenul lui Augustin, *Soliloquia* : „convorbiri solitare cu sine însuşi". Asemenea convorbiri solitare sînt, desigur, şi convorbirile cu filosofia-consolatoare în consolaţii.

Aceasta este o atitudine nouă faţă de sine, faţă de „eul" propriu, fără martori, fără acordarea dreptului la cuvînt „celui de al treilea", oricine ar fi el. Conştiinţa omului solitar caută sprijin şi instanţă supremă în el însuşi şi, nemijlocit, în sfera ideilor, în filosofie. Aici are loc chiar lupta cu punctul de vedere al „altuia", ca, de pildă, la Marc Aureliu. Acest punct de vedere „al altuia" asupra noastră, de care noi ţinem seama şi care ne ajută să ne apreciem pe noi înşine, constituie un izvor de vanitate, de mîndrie deşartă sau de ofensă ; trebuie să ne eliberăm de el.

O altă trăsătură a celei de a treia modificări este creşterea bruscă a greutăţii specifice a evenimentelor vieţii intim-personale, evenimente care, avînd o importanţă uriaşă în viaţa personală a omului respectiv, au o importanţă infimă pentru alţii şi aproape că nu au nici o importanţă social-politică ; de pildă, moartea unei fiice (în *Consolatio* de Cicero) ; în astfel de evenimente omul se simte parcă total singur. Dar şi în evenimentele de importanţă publică latura lor personală începe să fie accentuată. În legătură cu aceasta se pune foarte acut problema efemerităţii tuturor bunurilor pămînteşti, a firii trecătoare a omului ; în general, tema morţii personale, în diferite variante, începe să joace un rol esenţial în conştiinţa autobiografică a omului. Desigur, în conştiinţa publică, rolul ei se reducea (aproape) la zero.

Cu toate aceste elemente noi, cea de a treia modificare rămîne totuşi, într-o măsură însemnată, retorico-publică. Omul autentic solitar, care apare în evul mediu, jucînd apoi un rol extrem de mare în romanul european, aici încă nu există. Singurătatea este aici foarte relativă şi naivă. Conştiinţa de sine are încă un suport public destul de trainic, deşi este parţial perimat. Acelaşi Marc Aureliu, care excludea „punctul de vedere al altuia" (în luptă cu sentimentul de ofensă), este pătruns de sentimentul profund al demnităţii sale publice şi mulţumeşte orgolios destinului şi oamenilor pentru virtuţile lui. For-

ma însăşi a autobiografiei aparţinînd celei de a treia modificări are un caracter retorico-public. Am mai spus că chiar *Confesiunile* lui Augustin impun să fie declamate, rostite cu glas tare.

Iată, aşadar, care sînt principalele forme ale autobiografiei şi biografiei antice. Ele au avut o influenţă uriaşă atît asupra evoluţiei acestor forme în literatura europeană, cît şi asupra evoluţiei romanului.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

IV

PROBLEMA INVERSIUNII ISTORICE ȘI A CRONOTOPULUI FOLCLORIC

În încheierea acestei priviri generale asupra formelor antice ale romanului, vom releva particularitățile generale specifice asimilării timpului.

Cum stau lucrurile cu plenitudinea timpului în romanul antic? Am mai arătat că un oarecare minimum de plenitudine a timpului este necesar în orice imagine temporală (iar imaginile literaturii sînt imagini temporale). Cu atît mai mult nu poate fi vorba de reflectarea unei epoci în afara cursului timpului, în afara legăturii cu trecutul și viitorul, în afara plenitudinii timpului. Acolo unde nu există mersul timpului, nu există nici aspectul timpului în sensul deplin și esențial al acestui cuvînt. Contemporaneitatea, luată în afara relației sale cu trecutul și viitorul, își pierde unitatea, se pulverizează în fenomene și lucruri izolate, devenind conglomeratul lor abstract.

Un anumit minimum de plenitudine a timpului există și în romanul antic. Ea este, ca să zicem așa, minimală în romanul grec și ceva mai însemnată în romanul de aventuri și de moravuri. În romanul antic, plenitudinea timpului are un dublu caracter. Ea își are, în primul rînd, rădăcinile în plenitudinea popular-mitologică a timpului. Dar aceste forme temporale specifice se aflau deja în stadiul descompunerii și, în condițiile pronunțatei diferențieri sociale care începuse în vremea aceea, nu puteau, desigur, să cuprindă și să modeleze adecvat un conținut nou. Formele plenitudinii folclorice a timpului mai acționau totuși în romanul antic.

Pe de altă parte, în romanul antic există germenii firavi ai noilor forme ale plenitudinii timpului, legate de revelarea contradicțiilor sociale. Orice revelare a contradicțiilor sociale împinge, inevitabil, timpul spre viitor. Cu cît acestea sînt mai profund revelate, cu cît sînt, prin

urmare, mai mature, cu atît mai importantă şi mai amplă poate fi plenitudinea timpului în reprezentările artistului. Germenii acestei unităţi reale a timpului i-am remarcat în romanul de aventuri şi de moravuri. Însă ei erau prea firavi pentru a preîntîmpina destrămarea nuvelistică a formelor marelui epos.

Este necesar să ne oprim asupra unei trăsături a sentimentului timpului, care a exercitat o influenţă uriaşă şi definitorie asupra evoluţiei formelor şi imaginilor literare.

Această trăsătură se manifestă mai întîi în aşa-numita *„inversiune istorică"*. Esenţa acestei inversiuni se reduce la faptul că gîndirea mitologică şi artistică plasează în trecut asemenea categorii ca scopul, idealul, dreptatea, perfecţiunea, starea de armonie a omului şi societăţii etc. Miturile despre paradis, despre Vîrsta de aur, despre veacul eroic, despre adevărul străvechi, reprezentările mai tîrzii despre starea naturală, despre drepturile naturale înnăscute ş.a. sînt expresii ale acestei inversiuni istorice. Definind-o puţin mai simplu, se poate spune că aici este reprezentat ca deja existent în trecut ceea ce, de fapt, poate fi sau trebuie să se realizeze numai în viitor, ceea ce în esenţă constituie scop, imperativ, şi nicidecum realitate a trecutului.

Această originală „permutare", „inversiune" a timpului, caracteristică gîndirii mitologice şi artistice din diferite epoci ale evoluţiei omenirii, se defineşte printr-o reprezentare specială despre timp, în special despre viitor. Pe seama viitorului se îmbogăţea prezentul şi îndeosebi trecutul. Forţa şi demonstrabilitatea realităţii, a actualităţii, aparţin doar prezentului şi trecutului — „este" şi „a fost" — pe cînd viitorului îi aparţine o altfel de realitate, într-un fel, mai efemeră : „va fi" este lipsit de materialitate şi consistenţă, de ponderea reală, proprie lui „este" şi lui „a fost". Viitorul nu este identic cu prezentul şi trecutul ; oricît de lung, ca durată, ar fi conceput, el este lipsit de conţinut concret, este rarefiat, vid, deoarece tot ceea ce e pozitiv, ideal, necesar, dorit, prin

intermediul inversiunii este atribuit trecutului sau, parţial, prezentului, fiindcă astfel toate acestea capătă o pondere mai mare, devin mai reale, mai convingătoare. Pentru a învesti un anumit ideal cu atributul veridicităţii, el este conceput ca şi cînd ar mai fi existat odată, cîndva, în Vîrsta de aur, în „starea naturală", sau e conceput ca existent în prezent, undeva peste nouă ţări şi peste nouă mări, dacă nu pe pămînt, atunci sub pămînt, dacă nu sub pămînt — în cer. Se recurge mai degrabă la supraetajarea realităţii (a prezentului) pe verticală, în sus şi în jos, decît să se meargă înainte pe orizontala timpului. Nu interesează dacă aceste construcţii supraetajate apar ca ideale, de pe altă lume, veşnice, atemporale, această atemporalitate şi veşnicie sînt concepute ca simultane cu momentul dat, cu prezentul contemporan ; ca ceva care există, prezentul este mai bun decît viitorul, care încă nu există şi care încă n-a existat vreodată. Inversiunea istorică, în sensul strict al cuvîntului, din punctul de vedere al realităţii, în locul unui asemenea viitor preferă trecutul, ca fiind mai ponderabil, mai dens. Iar unui asemenea trecut construcţiile supraetajate, verticale, ale lumii de apoi, preferă extratemporalul şi eternul ca ceva deja existent şi parcă deja contemporan. Fiecare dintre aceste forme goleşte şi rarefiază, în felul său, viitorul, îl vlăguieşte. În teoriile filosofice corespunzătoare, inversiunea istorică echivalează cu proclamarea „începuturilor" ca izvoare netulburate, pure, ale întregii existenţe şi cu proclamarea valorilor eterne, a formelor ideal-atemporale ale existenţei.

O altă formă în care se manifestă aceeaşi atitudine faţă de viitor este escatologia. Aici, viitorul este golit în alt chip. El este conceput ca sfîrşit a tot ceea ce există, ca sfîrşit al existenţei (în formele ei trecute şi prezente). În atitudinea respectivă nu contează dacă sfîrşitul este conceput ca o catastrofă şi pură distrugere, ca un nou haos, ca un amurg al zeilor sau ca sosire a împărăţiei divine, important e faptul că sfîrşitul este sortit tuturor celor existente, fiind, totodată, un sfîrşit relativ apropiat.

Escatologia îşi reprezintă întotdeauna sfîrşitul în aşa fel încît acel fragment de viitor care desparte prezentul de acest sfîrşit se depreciază, îşi pierde importanţa şi interesul : este o continuare inutilă a unui prezent de durată indefinită.

Iată, deci, care sînt formele specifice ale atitudinii mitologice şi artistice faţă de viitor. În toate aceste forme viitorul real este golit şi vlăguit. Însă în cadrul fiecăreia dintre ele sînt posibile variante concrete diferite ca valoare.

Înainte de a ne referi la anumite variante e necesar să precizăm atitudinea tuturor acestor forme faţă de viitorul real. Fiindcă pentru aceste forme totul se reduce totuşi la viitorul real, la ceea ce încă nu există, dar care trebuie să fie. În esenţă, ele tind să facă real ceea ce e socotit necesar şi adevărat, să-l înzestreze cu existenţă, să-l implice în timp, să-l opună — ca ceva realmente existent şi totodată adevărat — realităţii prezente, care există, dar care nu este bună, nu este adevărată.

Imaginile acestui viitor erau inevitabil localizate în trecut sau erau transferate undeva peste nouă ţări şi peste nouă mări ; nepotrivirea lor cu actualitatea crudă şi rea era măsurată prin depărtarea lor în timp sau spaţiu. Dar aceste imagini nu erau scoase din timp ca atare, nu erau rupte de realitatea materială locală. Dimpotrivă, ca să spunem aşa, toată energia viitorului sperat, bănuit, intensifica profund imaginile realităţii materiale prezente şi, în primul rînd, imaginea omului viu, material : acest om creştea pe seama viitorului, devenea un viteaz în comparaţie cu contemporanii săi („vitejii nu sînteţi voi" *), era înzestrat cu o forţă fizică şi cu capacitate de muncă nemaiîntîlnite ; erau eroizate lupta lui cu natura, inteligenţa lui realistă şi lucidă şi chiar pofta grozavă de mîncare şi setea lui. Aici, mărimea, forţa şi importanţa ideală a omului nu erau niciodată separate de dimensiunile spaţiale şi de durata temporală. Un om mare era mare şi

* Vers din poezia *Borodino* de M. I. Lermontov (n.t.).

din punct de vedere fizic, avea paşi de uriaş, avea nevoie de un spaţiu vast şi trăia, în timp, o viaţă fizică reală şi lungă. E drept, uneori, acest om mare, în unele forme ale folclorului, suferă o metamorfoză, care-l face mic şi îl împiedică să-şi realizeze importanţa în spaţiu şi timp (el apune ca soarele, coboară în infern, sub pămînt), dar pînă la urmă îşi realizează întotdeauna plenitudinea importanţei sale în spaţiu şi timp, redevine mare şi trăieşte o viaţă lungă. Noi simplificăm întrucîtva această trăsătură a folclorului autentic, dar este important să subliniem că acest folclor nu cunoaşte ideal ostil spaţiului şi timpului. În ultimă instanţă, tot ceea ce este semnificativ poate fi şi trebuie să fie semnificativ atît în spaţiu, cît şi în timp. Omul folcloric, pentru a se realiza, are nevoie de spaţiu şi timp ; el este înconjurat de ele şi aci se simte la largul său. Orice opoziţie premeditată între măreţia ideală şi proporţiile fizice (în sensul larg al cuvîntului) este cu desăvîrşire străină folclorului, la fel ca şi înveşmîntarea acestei măreţii ideale în forme spaţio-temporale meschine cu scopul de a diminua spaţiul şi timpul. În această privinţă, este necesar să subliniem încă o trăsătură a folclorului autentic : omul, aci, este mare prin el însuşi, nu pe seama altora ; el este înalt şi puternic prin sine însuşi, el singur poate respinge cu succes o întreagă armată de vrăjmaşi (precum Cuchulain în timpul hibernării ulazilor) ; el este exact contrariul regelui neînsemnat care domneşte peste un popor mare ; el este acest mare popor, mare pe cont propriu. El nu supune decît natura, lui nu-i slujesc decît animalele (dar ele nu sînt sclavii lui).

Această creştere spaţio-temporală a omului în realitatea (materială) locală se manifestă în folclor nu numai sub forma staturii şi a forţei exterioare, relevate de noi, ci şi în alte forme, foarte diverse şi subtile, dar logica lui este întotdeauna aceeaşi : este creşterea făţişă şi cinstită a omului pe contul său în lumea reală prezentă, fără nici o falsă umilire, fără nici un fel de compensaţii ideale din partea slăbiciunii şi nevoii. Ne vom referi la alte forme de expresie a acestei creşteri umane, care se manifestă

în toate direcțiile, în cadrul analizei dedicate genialului roman al lui Rabelais.

Fantasticul folclorului este, deci, un fantastic realist : el nu depășește cu nimic limitele lumii reale, materiale, el nu-i umple lacunele cu nici un fel de momente ideale, de pe lumea cealaltă, el lucrează în imensitățile spațiului și timpului, el știe să simtă aceste imensități și să le folosească din plin. Acest fantastic se sprijină pe posibilitățile reale ale dezvoltării omului, posibilități nu în sensul programului unei acțiuni practice imediate, ci în sensul posibilităților-necesități ale omului, în sensul cerințelor veșnice, niciodată înlăturate, ale naturii umane reale. Aceste cerințe vor exista întotdeauna, cîtă vreme va exista omul, ele nu pot fi înăbușite, ele sînt la fel de reale ca și natura umană, de aceea, mai devreme sau mai tîrziu, ele nu pot să nu-și croiască un drum spre realizarea deplină.

Astfel, realismul folcloric este o sursă nesecată pentru toată literatura cultă, inclusiv pentru roman. Această sursă de realism a avut o importanță deosebită în evul mediu și, în special, în epoca Renașterii. Vom reveni asupra problemei respective în cadrul analizei cărții lui Rabelais.

BCU IAȘI/CENTRAL

V

ROMANUL CAVALERESC

Ne vom referi foarte pe scurt la particularităţile timpului, deci şi ale cronotopului, în romanul cavaleresc (sîntem însă nevoiţi să renunţăm la analiza separată a unor opere).

Romanul cavaleresc operează cu timpul aventurii, în special cu cel de tip grec, deşi în unele romane există o mare asemănare cu tipul romanului de aventuri şi moravuri în maniera lui Apuleius (mai cu seamă în *Parsifal* al lui Wolfram von Eschenbach). Timpul se divide într-o serie de fragmente-aventuri, înlăuntrul cărora el este organizat (din punct de vedere tehnic) abstract, legătura lui cu spaţiul fiind de asemenea de ordin tehnic. Aici întîlnim aceeaşi simultaneitate şi nonsimultaneitate întîmplătoare a fenomenelor, acelaşi joc cu depărtarea şi apropierea, aceleaşi temporizări. Şi cronotopul acestui roman — o lume străină, variată şi întrucîtva abstractă — este asemănător celui grecesc. Punerea la încercare a identităţii eroilor (şi a lucrurilor), în special a fidelităţii în dragoste şi a fidelităţii faţă de datoria — codul — de cavaler, joacă aici acelaşi rol organizator. Inevitabil, apar şi aspecte legate de ideea identităţii : moartea fictivă, recunoaşterea-nerecunoaşterea, schimbarea numelor ş.a. (şi un joc mai complicat cu identitatea, de pildă, cele două Isolde în *Tristan* : cea iubită şi cea care nu e iubită). Aici apar şi motive — legate (în ultimă instanţă) de identitate — fantastice orientale : diferite vrăji, care smulg temporar omul din mijlocul evenimentelor şi îl transferă într-o altă lume.

Dar alături de aceasta în timpul aventurii romanelor cavalereşti (şi, deci, în cronotopul lor) există ceva esenţialmente nou.

În orice timp al aventurii are loc intervenţia întîmplării, a destinului, a zeilor etc. Fiindcă însuşi acest timp

apare în punctele de ruptură (în hiat) ale seriilor temporale normale, reale, necesare, acolo unde această necesitate (oricare ar fi ea) este încălcată *brusc* şi evenimentele iau o întorsătură neaşteptată şi imprevizibilă. În romanele cavalereşti acest „brusc" într-un fel se normalizează, devine ceva atotdeterminant şi aproape obişnuit. Lumea întreagă devine miraculoasă, iar miraculosul însuşi devine obişnuit (neîncetînd să fie miraculos). Însuşi eternul imprevizibil încetează de a mai fi ceva imprevizibil. Imprevizibilul este aşteptat. Lumea întreagă este aşezată sub semnul categoriei „brusc", al categoriei hazardului miraculos şi neaşteptat. Eroul romanelor greceşti aspira să restabilească legitimitatea, să recunoască verigile rupte ale cursului normal al vieţii, dorind să se smulgă din jocul întîmplării şi să revină la viaţa obişnuită, normală (e drept, în afara cadrului romanului) ; el suporta aventurile ca pe nişte nenorociri care i-au fost hărăzite, dar nu şi le căuta singur, nu era un aventurier (în această privinţă era lipsit de iniţiativă). Eroul romanului cavaleresc se lansează în aventuri fiindcă aventura este elementul său ; pentru el lumea există doar sub semnul miraculosului „brusc" — aceasta fiind starea normală a lumii. El este un aventurier, dar nu aventurier dezinteresat (deci nu în sensul de mai tîrziu al cuvîntului ; om care îşi urmăreşte cu luciditate scopurile, pe alte căi decît cele obişnuite). Prin însăşi firea lui, eroul nu poate trăi decît în această lume de întîmplări miraculoase, unde izbuteşte să-şi păstreze identitatea. Însuşi „codul" lui, prin care i se stabileşte identitatea, este destinat anume acestei lumi de întîmplări miraculoase.

În romanul cavaleresc, chiar coloritul întîmplării — al tuturor acestor simultaneităţi şi nonsimultaneităţi întîmplătoare — este altul decît în romanul grec. Acolo avem mecanismul nud al nepotrivirilor şi asemănărilor temporale într-un spaţiu abstract, plin de raritaţi şi curiozităţi. Aici însă întîmplarea are întreg farmecul miraculosului şi misterului, ia chip de zîne bune şi rele, de vrăjitori buni şi răi, pîndeşte în dumbrăvi şi castele fer-

mecate etc. În majoritatea cazurilor eroul nu suportă deloc „calamităţi", interesante doar pentru cititor, ci „aventuri mirifice", interesante (şi fermecătoare) şi pentru el însuşi. Aventura capătă un ton nou în raport cu toată această lume miraculoasă în care ea are loc.

Apoi, în această lume miraculoasă se săvîrşesc fapte de vitejie în urma cărora eroii *se acoperă de glorie, aducînd totodată glorie* altora (suzeranului lor, doamnei lor). Fapta eroică separă net aventura cavalerească de cea greacă şi o apropie de *aventura epică*. Momentul *gloriei, al glorificării,* este, de asemenea, total străin romanului grec, apropiind totodată romanul cavaleresc de epos.

Spre deosebire de eroii romanului grec, eroii romanului cavaleresc sînt *individualizaţi* şi în acelaşi timp *reprezentativi*. Eroii romanelor greceşti se aseamănă între ei, dar poartă nume diferite ; despre fiecare se poate scrie doar un singur roman, în jurul lor nu pot fi create cicluri, variante, serii de romane aparţinînd unor autori diferiţi ; fiecare dintre ei constituie proprietatea personală a autorului său şi îi aparţine ca orice obiect. După cum am văzut, nici unul dintre eroi nu reprezintă nimic şi pe nimeni, ei sînt „aşa cum sînt". Eroii romanelor cavalereşti nu se aseamănă nici prin înfăţişare, nici prin destin. Lancelot, de pildă, nu seamănă deloc cu Parsifal. Parsifal nu seamănă cu Tristan. În schimb, despre fiecare s-au scris cîteva romane. Strict vorbind, ei nu sînt eroii unor romane separate (de fapt, în general nu există romane cavalereşti individuale, *izolate,* închise), ei sînt eroii unor *cicluri*. Desigur, aceşti eroi nu aparţin anumitor romancieri ca proprietate privată (nu este vorba, bineînţeles, de lipsa drepturilor de autor şi de tot ce are legătură cu aceasta) ; ca şi eroii epici, ei aparţin fondului comun al tipurilor, e drept, fondului internaţional, nu celui naţional, ca în epos.

În sfîrşit, eroul şi acea lume miraculoasă în care el acţionează sînt făcuţi dintr-o singură bucată, între ei nu există nepotriviri. E drept, această lume nu e o patrie naţională, ea fiind întotdeauna străină (fără să se insiste

asupra acestei însuşiri) ; eroul trece dintr-o ţară în alta, vine în contact cu diverşi suzerani, traversează mările, dar pretutindeni lumea este aceeaşi, încununată de aceeaşi faimă, pătrunsă de aceeaşi concepţie privind eroismul şi dezonoarea ; eroul se poate acoperi de glorie şi poate aureola pe alţii pretutindeni în această lume ; pretutindeni sînt slăvite aceleaşi nume vestite.

În această lume, eroul este „acasă" (dar nu în patria sa) ; el este la fel de miraculos ca şi această lume ; miraculoasă este originea lui, miraculoase sînt împrejurările naşterii lui, ale copilăriei şi tinereţii lui, miraculoasă este natura lui fizică etc. El este carne din carnea acestei lumi miraculoase, este reprezentantul ei cel mai bun.

Toate aceste trăsături deosebesc net romanul cavaleresc de aventuri de romanul grec şi îl apropie de epos. Iniţial, romanul cavaleresc în versuri se situează, de fapt, la frontiera dintre epos şi roman. Aceasta defineşte şi locul lui special în istoria romanului. Trăsăturile arătate determină, de asemenea, cronotopul specific al acestui tip de roman — *o lume miraculoasă într-un timp de aventură.*

Într-un fel, acest cronotop este foarte consecvent delimitat. Nu-i mai sînt proprii raritățile, curiozitățile, ci miraculosul. În el, fiecare obiect — armă, veşmînt, izvor, pod etc. — are puteri magice sau pur şi simplu este vrăjit. Există în această lume şi multă simbolistică, dar ea nu e un simplu rebus, ci se apropie de simbolistica fantastică orientală.

Aşa apare însuşi timpul aventurii din romanul cavaleresc. În romanul grec, indiferent de aventură, el era verosimil : ziua era zi, ora era oră. În romanul cavaleresc însuşi timpul devine, într-o anumită măsură, miraculos. Apare hiperbolismul fabulos al timpului, orele se lungesc, zilele se comprimă pînă la dimensiunea clipei, iar timpul însuşi poate fi vrăjit ; aici apare şi influenţa viselor asupra timpului, adică apare denaturarea specifică a perspectivelor temporale, caracteristică viselor ; visele nu mai

sînt doar un element al conţinutului, ele încep să capete şi o funcţie formativă, la fel ca „viziunile" (formă cu funcţie organizatoare foarte importantă în literatura medievală) analoge visului [1]. În general, în romanul cavaleresc apare *jocul subiectiv cu timpul,* extensiunile şi comprimările lui emoţional-lirice (pe lîngă deformările fabuloase şi de vis arătate mai sus), dispariţia unor evenimente ca şi cînd n-ar fi existat (astfel, în *Parsifal,* dispare evenimentul din Montsalvat, cînd eroul nu-l recunoaşte pe rege) ş.a. Un astfel de joc subiectiv este cu desăvîrşire străin antichităţii. În romanul grec, în orice aventură, timpul se distingea printr-o precizie seacă şi lucidă. Anticii aveau faţă de timp un respect profund (timpul era consfinţit de mituri) şi nu-şi permiteau jocul subiectiv cu el.

Acestui joc subiectiv cu timpul, acestei încălcări a corelaţiilor şi perspectivelor temporale elementare îi corespunde în cronotopul lumii miraculoase un joc analog cu spaţiul, o încălcare analogă a relaţiilor şi perspectivelor spaţiale elementare. În plus, în majoritatea cazurilor, aici nu se manifestă deloc libertatea pozitivă fabulos-folclorică a omului în spaţiu, ci denaturarea emoţional-subiectivă şi în parte simbolică a spaţiului.

Aşa este romanul cavaleresc. Mai tîrziu, integritatea aproape epică şi unitatea cronotopului lumii miraculoase se dezagregă (în perioada tîrzie a romanului cavaleresc în proză, cînd elementele romanului grec devin dominante) şi niciodată nu vor mai fi refăcute pe de-a-ntregul. Însă anumite elemente ale acestui cronotop specific, îndeosebi jocul subiectiv cu perspectivele spaţio-temporale, îşi vor recăpăta vigoarea destul de frecvent (bineîn-

[1] Modalitatea exterioară de construcţie în formă de vis şi viziune nocturnă era, desigur, cunoscută şi în antichitate. E destul să-l numim pe Lucian şi *Visul* lui (autobiografia în formă de vis a unui eveniment crucial din viaţă). Aici însă nu întîlnim logica interioară, specifică, a visului.

ţeles, cu unele schimbări ale funcţiilor) în istoria ulterioară a romanului : la romantici (de pildă, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis), la simbolişti, la expresionişti (de pildă, jocul cu timpul, condus foarte fin, din punct de vedere psihologic, în *Golemul* lui Gustav Meyrink), şi parţial la suprarealişti.

La sfîrşitul evului mediu apar opere de un gen deosebit : enciclopedice (şi sintetice) prin conţinut şi construite în formă de „viziuni". Avem în vedere *Romanul trandafirului* (Guillaume de Lorris) şi continuarea sa (Jean de Meung), *Viziunea lui Petru Plugarul* (Langland) şi, în sfîrşit, *Divina comedie*.

În ceea ce priveşte problema timpului, aceste opere prezintă un mare interes, dar noi ne vom referi doar la ceea ce este mai general şi esenţial în ele.

Influenţa verticalei medievale „a lumii de apoi" este aici extrem de puternică. Întreaga lume spaţio-temporală este supusă aici unei interpretări simbolice. Se poate spune că timpul, aici, este aproape eliminat din acţiunea operei. Este vorba de o „viziune" care durează foarte puţin în timpul real, pe cînd sensul a ceea ce apare în această „viziune" este extratemporal (deşi există o referire la timp). La Dante, timpul real al viziunii şi coincidenţa lui cu un anumit moment al timpului biografic (timpul vieţii umane) şi istoric are un caracter pur simbolic. Tot ceea ce este spaţio-temporal — atît imaginile oamenilor şi lucrurilor, cît şi acţiunile — are fie un caracter alegoric (mai ales în *Romanul trandafirului)*, fie unul simbolic (parţial la Langland şi în mai mare măsură la Dante).

Este remarcabil faptul că la baza acestor opere (mai ales a ultimelor două) stă sentimentul foarte acut al contradicţiilor epocii, ajunse la maturitate deplină şi, în fond, sentimentul sfîrşitului epocii. De aici şi tendinţa de a da o sinteză critică a epocii. Această sinteză cere ca în operă să fie prezentată întreaga diversitate contradic-

torie a epocii. Iar diversitatea contradictorie trebuie confruntată şi arătată în contextul unui singur aspect. Langland adună într-o pajişte (în vremea ciumei) şi apoi în jurul figurii lui Petru Plugarul pe reprezentanţii tuturor stărilor şi păturilor sociale ale societăţii feudale, de la rege la cerşetor — reprezentanţii tuturor profesiilor, ai tuturor curentelor ideologice — şi toţi iau parte la o reprezentaţie simbolică (pelerinajul la Petru Plugarul în căutarea adevărului, ajutorul pe care i-l dau în muncile agricole etc.). Această diversitate contradictorie este, în esenţă, profund istorică atît la Langland, cît şi la Dante. Dar Langland şi mai cu seamă Dante o ridică şi o coboară, o prezintă pe verticală. Dante realizează într-adevăr, cu o consecvenţă şi cu o forţă colosală, această panoramă a lumii (istorică în esenţa ei) pe verticală. El construieşte tabloul impresionant de plastic al unei lumi care trăieşte intens şi se deplasează în sus şi în jos pe verticală : cele nouă cercuri ale infernului sub pămînt, deasupra lor cele şapte cercuri ale purgatoriului, iar deasupra acestora cele zece ceruri. Jos — materialitatea ordinară a oamenilor şi lucrurilor, iar sus — numai lumină şi glas. Logica temporală a acestei lumi verticale este simultaneitatea pură a tuturor lucrurilor (sau „coexistenţa tuturor lucrurilor în eternitate"). Tot ceea ce pe pămînt este separat de timp în eternitate se reuneşte în simultaneitatea pură a coexistenţei. Aceste diviziuni, aceste „înainte" şi „după" introduse de timp sînt fără importanţă, ele trebuie înlăturate pentru a înţelege lumea ; totul trebuie comparat *în acelaşi timp,* adică în secţiunea unui singur moment, lumea toată trebuie văzută ca *simultană.* Numai în simultaneitatea pură sau — ceea ce este acelaşi lucru — în atemporalitate poate fi dezvăluit sensul adevărat a ceea ce a fost, a ceea ce este, a ceea ce va fi, pentru că factorul separator — timpul — este lipsit de realitate adevărată şi de forţă interpretativă. A face simultan ceea ce este nonsimultan şi a înlocui toate diviziunile şi relaţiile temporal-istorice cu diviziuni şi re-

laţii pur semantice, atemporal-ierarhice — aceasta este aspiraţia constructiv-formală a lui Dante, care a determinat făurirea imaginii lumii pe o verticală pură.

În acelaşi timp, însă, imaginile oamenilor care umplu (populează) această lume verticală sînt profund istorice, semnele timpului, amprenta epocii sînt imprimate pe fiecare dintre ele. Mai mult, în această ierarhie verticală este implicată şi concepţia istorică şi politică a lui Dante, înţelegerea profundă a forţelor progresiste şi reacţionare în evoluţia istorică. Iată de ce imaginile şi ideile care umplu această lume verticală sînt animate de tendinţa puternică de a se smulge din ea şi de a ieşi pe orizontala istorică productivă, de a se orîndui nu în sus, ci înainte. Fiecare imagine este dominată de potenţe istorice şi de aceea, cu toată forţa, înclină să participe la evenimentul istoric, la cronotopul istorico-temporal. Dar voinţa puternică a artistului îi rezervă un loc veşnic şi imuabil pe verticala atemporală. Parţial, aceste potenţe temporale se realizează în anumite povestiri închise, de tip nuvelistic. Asemenea povestiri, ca povestea Francescăi şi a lui Paolo, a contelui Ugolino şi a arhiepiscopului Ruggieri, sînt parcă ramificaţii orizontale, încărcate de timp, ale verticalei atemporale a universului dantesc.

De aici tensiunea excepţională a întregului univers dantesc. Ea este creată de lupta care se dă între timpul istoric viu şi idealitatea atemporală aparţinînd lumii de apoi. Verticala comprimă parcă în sine orizontala care se avîntă puternic înainte. Între principiul formal-constructiv al întregului şi forma istorico-temporală a unor imagini separate există o contradicţie şi o opoziţie. Dar tocmai această luptă şi tensiunea profundă a rezolvării artistice face din opera lui Dante o expresie excepţională, ca forţă a epocii, mai exact, a hotarului dintre două epoci.

În istoria ulterioară a literaturii, cronotopul vertical al lui Dante n-a mai renăscut niciodată cu aceeaşi rigurozitate şi consecvenţă. Dar a existat în nenumărate rînduri încercarea de a rezolva contradicţiile istorice, ca să spu-

nem aşa, pe verticala sensului atemporal, încercarea de a nega forţa interpretativă esenţială a lui „înainte" şi „după", adică a diviziunilor şi relaţiilor temporale (din acest punct de vedere, tot ceea ce e esenţial poate fi simultan), încercarea de a descoperi lumea în secţiunea simultaneităţii pure şi a coexistenţei (refuzul „absenţei" istorice a interpretării). După Dante, cea mai profundă şi mai sistematică încercare de acest gen a fost făcută de Dostoevski.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VI

FUNCȚIILE PICAROULUI, ALE MĂSCĂRICIULUI ȘI ALE PROSTULUI ÎN ROMAN

Concomitent cu formele de manifestare a marii literaturi, în evul mediu se dezvoltă formele folclorice și semifolclorice cu caracter satiric și parodic. În parte, aceste forme tind spre ciclizare, apar epopeile satirico-parodice. În această literatură a păturilor sociale de jos ale evului mediu apar trei figuri care au avut o mare însemnătate pentru evoluția ulterioară a romanului european. Aceste figuri sînt : *picaroul, măscăriciul* și *prostul*. Desigur, ele nu sînt deloc noi, fiind cunoscute și în antichitate și în Orientul antic. Dacă ar fi să cufundăm sonda istoriei, ea nu va atinge capătul originii acestor figuri, aflat la foarte mari adîncimi. Semnificația culturală a măștilor antice corespunzătoare este relativ recentă, ea se află în lumina puternică a zilei istorice, mai departe cufundîndu-se în abisurile folclorului dinainte de apariția claselor. Dar aici, ca și peste tot în această lucrare, pe noi nu ne interesează problema genezei, ci doar acele funcții speciale pe care aceste figuri le aduc în literatura evului mediu tîrziu și care, apoi, vor exercita o influență hotărîtoare asupra evoluției romanului european.

Picaroul, măscăriciul și prostul creează în jurul lor microuniversuri speciale, cronotopi speciali. Toate aceste figuri n-au beneficiat de un loc cît de cît important în cronotopii și epocile analizate de noi (doar parțial în cronotopul aventurilor și moravurilor). Aceste figuri aduc cu sine în literatură, în primul rînd, o legătură foarte importantă cu estradele din piețele publice, cu măștile spectacolelor din aceste piețe, sînt legate de o funcție specială, dar foarte importantă, a pieții publice ; în al doilea rînd — și acesta are, desigur, legătură cu primul — însăși existența acestor figuri nu are un sens propriu, ci unul *figurat :* înfățișarea lor, tot ceea ce fac și vorbesc nu are un sens direct, ci unul figurat, uneori contrar, ele

nu pot fi înţelese literal, ele nu sînt ceea ce par a fi ; în sfîrşit, în al treilea rînd — şi acesta, din nou, decurge din cele precedente — existenţa lor este reflectarea unei alte existenţe, în plus o reflectare îndirectă. Aceştia sînt comedianţii vieţii, existenţa lor coincide cu rolul lor şi în afara acestui rol, în general, ei nu există.

Ei beneficiază de o particularitate şi de un drept sui-generis : sînt *străini* în această lume, nu se solidarizează cu nici una dintre situaţiile de viaţă existente în această lume, nici una nu le convine, căci ei văd reversul şi falsitatea fiecărei situaţii. Astfel ei pot folosi orice situaţie de viaţă doar ca o mască. Picaroul mai posedă încă firea care îl leagă de realitate ; măscăriciul şi prostul „sînt de pe altă lume" şi de aceea au drepturi şi privilegii speciale. Aceste figuri rîd ele însele, dar se rîde şi de ele. Rîsul lor are caracterul rîsului popular, al pieţii publice. Ele restabilesc caracterul public al figurii umane, fiindcă existenţa acestor figuri, ca atare, se manifestă toată în exterior, ele, ca să spunem aşa, expun totul în piaţă, iar funcţia lor se reduce la a exterioriza (e drept, nu existenţa lor proprie, ci o existenţă străină, reflectată, dar alta nici nu au). Prin aceasta se creează o modalitate specială de exteriorizare a omului prin intermediul rîsului parodic.

Cînd aceste figuri rămîn pe estradele reale, ele sînt pe deplin comprehensibile şi într-atît de obişnuite, încît par a nu ridica nici un fel de probleme. Dar de pe estradele publice ele au intrat în literatură, aducîndu-şi, aici, toate trăsăturile semnalate de noi. Aici — în literatura romanescă — ele au suferit o serie de transformări şi, la rîndul lor, au modificat unele elemente importante ale romanului.

Nu putem, aici, să ne referim decît parţial la această problemă foarte complexă, doar în măsura în care ea este indispensabilă pentru analiza ulterioară a unor forme ale romanului (în special la Rabelais şi parţial la Goethe).

Influenţa transformatoare a figurilor analizate s-a exercitat în două direcţii. Mai întîi, ele au influenţat po-

ziția autorului însuși în roman (și imaginea lui, dacă ea apărea în vreun fel în roman), punctul lui de vedere.

Poziția autorului romanului față de viața înfățișată este, în general, foarte complexă și problematică în comparație cu cea din epos, dramă, poezie. Problema generală a calității de autor personal (problemă nouă și specifică, în general, fiindcă literatura „personală", „de autor" nu este deocamdată decît o picătură în marea literaturii populare impersonale) se complică aici prin necesitatea de a poseda o mască importantă neplăsmuită, care să definească atît poziția autorului față de viața înfățișată (*cum* și *de unde* el — un particular — vede și dezvăluie toată această viață privată), cît și poziția lui față de cititor, față de public (în ce calitate vine el să „demaște" viața : în calitate de judecător, de anchetator, politician, predicator, măscărici etc. ?). Desigur, aceste probleme există pentru orice calitate de autor personal și ele nu vor fi niciodată rezolvate prin termenul „literat profesionist", dar în alte genuri literare (epos, lirică, dramă) aceste probleme se pun în plan filosofic, cultural, social-politic ; poziția imediată a autorului, punctul de vedere necesar elaborării materialului sînt date de genul însuși : drama, lirica și variantele lor ; aici, această poziție creatoare imediată este imanentă genurilor înseși. Genul romanesc nu beneficiază de o asemenea poziție imanentă. Se poate publica un jurnal intim autentic care să fie numit roman ; sub aceeași denumire se poate publica un pachet de documente de afaceri, se pot publica scrisori particulare (roman epistolar), un manuscris „scris de nu se știe cine și de ce, și găsit nu se știe unde". Astfel, pentru roman, problema paternității apare nu doar în plan general, ca pentru alte genuri, ci și în planul formei genului. Parțial, am abordat această problemă cînd a fost vorba de formele observării și ascultării în secret a vieții particulare.

Romancierul are nevoie de o adevărată mască formală și de gen, care să definească atît poziția lui față de ob-

servarea vieţii, cît şi poziţia faţă de punerea în lumină a acestei vieţi.

Tocmai aici măştile măscăriciului şi prostului, transformate, desigur, în mod diferit, vin în ajutorul romancierului. Aceste măşti nu sînt născocite, ele au rădăcini populare foarte adînci, legate de popor prin privilegiile consfinţite ale *neparticipării* măscăriciului la viaţă şi ale *intangibilităţii* discursului său, legate de cronotopul pieţii publice şi de estradele teatrale. Toate acestea sînt foarte importante pentru genul romanesc. A fost găsită forma existenţei omului — participant la viaţă, dar care de fapt nu ia parte la ea, veşnică iscoadă a acestei vieţi şi reflectant al ei, identificîndu-se totodată formele specifice ale reflectării vieţii : punerea ei în lumină. (Punerea în lumină a vieţii şi a sferelor ei specific private, de pildă a celei sexuale, constituie una dintre cele mai vechi funcţii ale măscăriciului. Cf. descrierea carnavalului la Goethe.)

În legătură cu aceasta, un element important îl constituie sensul indirect, figurat al întregii imagini a omului, caracterul ei în întregime alegoric. Acest element este, desigur, legat de metamorfoză. Măscăriciul şi prostul constituie metamorfoza regelui şi a divinităţii, care se află în infern, în moarte (cf. elementul analog al metamorfozei divinităţii şi regelui în sclav, criminal şi măscărici în *saturnaliile* romane şi în *patimile creştine).* Aici omul este prezentat alegoric. Această *stare alegorică* are o uriaşă importanţă pentru construcţia romanului.

Toate acestea capătă o însemnătate deosebită pentru că una dintre sarcinile cele mai importante ale romanului devine aceea a demascării oricărei convenţionalităţi, a convenţionalităţii viciate şi false din cadrul tuturor relaţiilor umane.

Această convenţionalitate viciată, care a impregnat viaţa umană, este înainte de toate orînduirea feudală şi ideologia feudală cu dispreţul ei faţă de tot ceea ce e spaţio-temporal. Ipocrizia şi minciuna au pătruns în toate relaţiile umane. Funcţiile sănătoase, „firești", ale naturii

umane se realizau, ca să spunem așa, prin contrabandă, în mod primitiv, fiindcă nu erau consfințite de ideologie. Aceasta a introdus în viața umană falsitatea și duplicitatea. Toate formele ideologice-instituționale erau ipocrite, mincinoase, în timp ce viața reală, fără o interpretare ideologică, devenea rudimentară, animalică.

În fabliau-uri, în farse, în ciclurile de scrieri satirico-parodice se dă lupta cu ambianța feudală și convenționalitatea viciată, cu minciuna, care a pătruns în toate relațiile umane. Acestora le sînt opuse, ca forță demascatoare, inteligența lucidă, veselă și șireată a picaroului (în chip de țăran hîtru, de mic meseriaș orășean, de tînăr cleric hoinar, în general în chip de vagabond declasat), batjocura parodică a măscăriciului și incomprehensibilitatea naivă a prostului. Minciunii grave și sumbre îi este opusă păcăleala veselă a picaroului, falsității și ipocriziei hrăpărețe — simplitatea dezinteresată și incomprehensibilitatea sănătoasă a prostului, iar convenționalității și falsității în general — forma sintetică (parodică) demascatoare în care se exprimă măscăriciul.

Lupta împotriva convenționalității o continuă romanul pe o bază profundă și mai principială. În acest sens, prima linie, linia transformării autorului folosește figurile măscăriciului și prostului (care nu înțelege convenționalismul naivității). Aceste măști capătă o importanță excepțională în lupta împotriva convenționalismului și inadecvării (pentru omul adevărat) tuturor formelor de viață existente. Ele oferă o mare libertate : libertatea de a nu înțelege, de a încurca, de a maimuțări, de a hiperboliza viața ; libertatea de a vorbi parodiind, de a nu fi exact, de a nu fi tu însuți ; libertatea de a trece viața prin cronotopul intermediar al estradelor teatrale, de a înfățișa viața ca o comedie și pe oameni ca actori ; libertatea de a smulge măștile altora ; libertatea de a înjura și de a profera vorbe de ocară (aproape rituale) ; în sfîrșit, libertatea de a face de domeniu public viața particulară, cu ascunzișurile ei cele mai intime.

Cea de a doua direcţie a transformării figurilor picaroului, măscăriciului şi prostului o constituie introducerea lor în conţinutul romanului ca personaje importante (aşa cum sînt sau transformate).

Foarte adesea, cele două direcţii de folosire a acestor figuri sînt îmbinate, cu atît mai mult, cu cît un erou important este aproape întotdeauna purtătorul punctului de vedere al autorului.

Într-o formă sau alta, într-o măsură sau alta, toate aspectele analizate de noi se manifestă în „romanul picaresc", în *Don Quijotte,* la Quevedo, la Rabelais, în satira umanistă germană (Erasm, Brandt, Murner, Moscherosch, Wickram), la Grimmelshausen, la Charles Sorel *(Păstorul extravagant* şi, parţial, *Francion),* la Scarron, la Lesage, Marivaux ; apoi, în epoca iluminismului : la Voltaire (deosebit de clar în *Candid*), la Fielding *(Joseph Andrews, Jonathan Wilde cel Mare* şi, în parte, *Tom Jones),* în parte la Smollett şi în special la Swift.

Este caracteristic faptul că şi *omul interior* — subiectivitate „naturală" pură — putea fi dezvăluit numai cu ajutorul figurilor măscăriciului şi prostului, întrucît nu se putea găsi pentru el o formă de viaţă adecvată, directă (nonalegorică din punctul de vedere al vieţii practice). Apare figura *excentricului,* care a jucat un rol foarte important în istoria romanului : la Sterne, Goldsmith, Hippel, Jean Paul, Dickens ş.a. Stranietatea specifică, „shandyismul" (termenul lui Sterne) devine o formă importantă pentru dezvăluirea „omului interior", a „subiectivităţii libere şi de-sine-stătătoare", formă analogă „pantagruelismului", care a servit la revelarea omului exterior unitar în epoca Renaşterii.

Forma „incomprehensibilităţii" — intenţionată la autor şi sincer-naivă la personaje — constituie un element organizator aproape întotdeauna cînd e vorba de demascarea convenţionalismului viciat. Acest convenţionalism demascat — în viaţa cotidiană, în morală, politică, artă etc. — este înfăţişat de obicei din punctul de vedere al omului neimplicat în el şi care nu înţelege. Forma „in-

comprehensibilităţii" a fost larg folosită în secolul al XVIII-lea pentru demascarea „iraţionalităţii feudale" (este arhicunoscută folosirea ei de către Voltaire; voi mai cita *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu care au proliferat un gen întreg de scrisori exotice analoge, zugrăvind sistemul social francez din punctul de vedere al străinului care nu înţelege; această formă este foarte larg folosită de Swift în *Gulliver).* Forma respectivă a fost mult folosită de Tolstoi, de pildă, în descrierea bătăliei de la Borodino din punctul de vedere al lui Pierre Bezuhov care nu înţelegea nimic (aici se simte influenţa lui Stendhal), în prezentarea alegerilor nobiliare sau a şedinţei dumei din Moscova din punctul de vedere al lui Levin, care, nici el, nu înţelege nimic, în descrierea unei reprezentaţii teatrale, a tribunalului, în vestita descriere a slujbei religioase *(Învierea)* etc.

Romanul picaresc operează în principal cu cronotopul romanului de aventuri şi de moravuri — peregrinarea pe drumurile unei lumi familiare. Poziţia picaroului, cum am mai spus, este analogă poziţiei lui Lucius-măgarul [1]. Noutatea aici o constituie intensificarea netă a momentului demascării convenţionalismului viciat şi a întregului sistem social existent (mai cu seamă în *Guzmán de Alfarache* şi în *Gil Blas).*

Pentru *Don Quijotte* este caracteristică intersectarea cronotopului „lumii străine miraculoase" din romanele cavalereşti cu „drumul mare al unei lumi familiare" din romanul picaresc.

În istoria asimilării timpului istoric, romanul lui Cervantes are o importanţă uriaşă care, desigur, nu e determinată doar de această intersectare a cronotopilor cunoscuţi, cu atît mai mult, cu cît ei în intersectare îşi schimbă radical caracterul: ambii capătă un sens indirect şi intră în cu totul alte relaţii cu lumea reală. Dar aici nu ne putem opri asupra analizei romanului lui Cervantes.

[1] Aici există, desigur, şi o mare comunitate a motivelor.

În istoria realismului, toate formele romanului legate de transformarea figurilor picaroului, măscăriciului şi prostului au o importanţă uriaşă, care, pînă astăzi, a rămas total neînţeleasă în esenţa ei. Pentru studierea profundă a acestor forme este mai întîi necesară o analiză genetică a sensului şi funcţiilor acestor figuri universale (picaroul, măscăriciul şi prostul), pornind din adîncurile folclorului primitiv şi pînă în epoca Renaşterii. Este necesar să se ţină seama de rolul uriaş al acestor figuri (în esenţă, incomparabil) în conştiinţa populară, e necesar să se studieze diferenţierea lor naţională şi locală (căci, probabil, măscăricii locali nu erau mai puţini decît sfinţii locali) şi rolul lor deosebit în conştiinţa naţională şi locală a poporului. Apoi, o dificultate deosebită prezintă problema transformării acestor figuri odată cu transferarea lor în literatură în general (exclusiv literatura dramatică) şi, în special, în roman. De obicei, se subestimează faptul că aici se restabilea, pe căi deosebite, specifice, legătura întreruptă a literaturii cu piaţa publică. Pe lîngă aceasta, aici au fost găsite formele de punere în lumină, de publicare a tuturor sferelor neoficiale şi interzise ale vieţii umane — în special a celei sexuale şi vitale (împerecherea, mîncarea, băutura), producîndu-se şi descifrarea simbolurilor corespunzătoare sub care se ascundeau (curente, rituale şi oficial-religioase). În sfîrşit, o dificultate specială o prezintă problema acelei *alegorii prozaice,* dacă vreţi, a acelei metafore prozaice (care nu este deloc asemănătoare cu cea poetică), adusă de ele în literatură şi pentru care nici nu există un termen adecvat (denumirile de „parodie", „glumă", „umor", „ironie", „grotesc", „şarjă" etc. nu sînt decît variante şi nuanţe înguste, incomplete). Fiindcă este vorba de existenţa alegorică a omului luat în întregul lui, inclusiv concepţia lui despre lume şi viaţă, existenţă care în nici un caz nu coincide cu interpretarea unui rol de către un actor (deşi există un punct de contact). Termeni ca „bufonerie", „grimasă", „demenţă", „stranietate" au căpătat sensuri specifice şi strict uzuale. De aceea, marii reprezentanţi ai acestei ale-

gorii prozaice au creat proprii lor termeni : „pantagruelism", „shandyism". Odată cu această alegorie, în roman și-au făcut loc complexitatea neobișnuită și multiplicitatea planurilor, au apărut cronotopii intermediari, de pildă cronotopul teatral. Cel mai strălucit exemplu (printre multe altele) de introducere deschisă a acestui cronotop este *Bîlciul deșertăciunilor* al lui Thackeray. Într-o formă disimulată, cronotopul intermediar al teatrului de păpuși stă la baza lui *Tristram Shandy*. Stilul lui Sterne — sterneismul — este stilul marionetei de lemn, mînuită și comentată de autor. (Așa este, de pildă, și *Petruška*, cronotopul mascat din *Nasul* lui Gogol).

În epoca Renașterii formele amintite ale romanului au distrus acea verticală a lumii de apoi, care descompusese formele lumii spațio-temporale și încărcătura lor calitativă vie. Ele au pregătit restabilirea unității materiale spațio-temporale a lumii pe o treaptă nouă de dezvoltare, mai temeinică și mai complicată. Ele au pregătit asimilarea de către roman a acelei lumi în care, tocmai atunci, era descoperită America, drumul maritim spre India, o lume care se deschidea noilor științe și matematicii. Se pregătea și o modalitate cu totul nouă de observare și reprezentare a timpului în roman.

Pe baza analizei romanului *Gargantua și Pantagruel* de Rabelais sperăm să concretizăm toate tezele de bază ale prezentului studiu.

VII

CRONOTOPUL RABELAISIAN

În analiza romanului lui Rabelais, ca și în celelalte analize precedente, sîntem nevoiți să renunțăm la toate problemele de ordin genetic ; ne vom referi la ele doar în cazuri de extremă necesitate. Vom considera romanul ca un întreg unitar, pătruns de unitatea ideologiei și a metodei artistice.

Vom sublinia că toate tezele principale ale analizei noastre se sprijină pe primele patru cărți, întrucît cea de a cincea, în privința metodelor artistice, se deosebește net de ansamblu.

Mai întîi trebuie să luăm în considerație neobișnuitele *întinderi spațio-temporale* din romanul lui Rabelais, care ies în evidență foarte pregnant. Aici însă nu este vorba numai de faptul că acțiunea romanului încă nu s-a concentrat în spațiile camerale ale vieții privat-familiale, și se desfășoară sub cerul liber, în deplasări pe pămînt, în campanii militare și călătorii, cuprinzînd țări diferite ; toate acestea le întîlnim și în romanul grec, și în cel cavaleresc, le întîlnim, de asemenea, în romanul burghez de aventuri și călătorii din secolele XIX și XX. Este vorba de o legătură specială a omului, a tuturor acțiunilor sale și a tuturor evenimentelor vieții sale cu lumea spațio-temporală. Vom defini această relație deosebită ca adecvare și proporționalitate directă a gradelor calitative (a „valorilor)“ la mărimile (dimensiunile) spațio-temporale. Aceasta nu înseamnă, desigur, că în lumea lui Rabelais perlele și pietrele prețioase valorează mai puțin decît pietrele de pavaj fiindcă sînt incomparabil mai mici. Aceasta înseamnă însă că, dacă perlele și pietrele prețioase sînt frumoase, ele trebuie să fie cît mai multe și în tot locul. Spre mînăstirea din Thélème sînt trimise anual cîte șapte corăbii încărcate cu aur, perle și pietre prețioase. În mînăstire erau 9 332 de cabinete de toaletă (cîte unul pentru

fiecare cameră) şi în fiecare se afla cîte o oglindă în ramă de aur curat, împodobită cu perle (cartea I, cap. LV). Asta înseamnă că tot ceea ce e preţios, tot ceea ce e pozitiv din punct de vedere calitativ trebuie să-şi realizeze importanţa calitativă în importanţa spaţio-temporală, să se răspîndească cît mai departe posibil, să dureze cît mai mult posibil, şi tot ceea ce e cu adevărat calitativ important este inevitabil înzestrat şi cu forţele necesare unei asemenea extinderi spaţio-temporale ; iar tot ceea ce este negativ din punct de vedere calitativ este neînsemnat, jalnic şi neputincios şi trebuie nimicit cu totul, nefiind în stare să se opună pieirii sale. Între o valoare de orice fel (mîncare, băutură, adevăr, bine, frumuseţe) şi dimensiunile spaţio-temporale nu există ostilitate reciprocă, nu există contradicţie, ele sînt direct proporţionale. De aceea binele creşte sub toate raporturile şi în toate direcţiile, el nu poate să nu crească, deoarece creşterea este proprie naturii lui. Răul însă, dimpotrivă, nu creşte, ci degenerează, se piperniceşte şi piere, dar în acest proces el îşi compensează diminuarea reală prin falsul ideal al lumii de apoi. *Categoria creşterii,* a creşterii spaţio-temporale reale, este una dintre cele mai importante categorii ale universului rabelaisian.

Vorbind de proporţionalitatea directă, nu vrem să spunem că, în lumea lui Rabelais, calitatea şi expresia ei spaţio-temporală la început sînt separate, unindu-se abia mai tîrziu ; dimpotrivă, ele sînt legate încă de la început în unitatea indisolubilă a personajelor. Dar aceste personaje sînt intenţionat opuse disproporţionalităţii concepţiei feudale şi bisericeşti, unde valorile sînt ostile realităţii spaţio-temporale, considerată un principiu zadarnic, trecător, vinovat, unde mărimea e simbolizată prin micime, puterea — prin slăbiciune şi neputinţă, eternitatea — prin clipă.

Această proporţionalitate directă stă la baza acelei încrederi excepţionale în spaţiul şi timpul terestru, a acelui patos al distanţelor şi întinderilor spaţiale şi temporale, care sînt atît de caracteristice pentru Rabelais şi pentru

alţi mari reprezentanţi ai Renaşterii (Shakespeare, Camões, Cervantes).

Dar la Rabelais acest patos al adecvaţiei spaţio-temporale nu are nici pe departe caracterul naiv, caracteristic epopeilor antice şi folclorului : cum am mai spus, el este opus verticalei medievale şi este orientat polemic împotriva ei. Sarcina lui Rabelais este aceea a purificării lumii spaţio-temporale de elementele, nocive pentru ea, ale concepţiei despre lumea de apoi, de interpretările şi ierarhizările acestei lumi pe verticală, de antiphyzie, molima de care se infectase. Această sarcină polemică se îmbină, la Rabelais, cu cea pozitivă : reconstruirea unei lumi spaţio-temporale adecvate, în calitate de cronotop nou pentru omul nou, armonios şi unitar, de noi forme ale relaţiilor umane.

Această îmbinare a sarcinii polemice cu cea pozitivă — sarcina purificării şi cea a restaurării lumii reale şi a omului real — determină trăsăturile metodei artistice a lui Rabelais, specificul realismului său fantastic. Esenţa acestei metode constă mai întîi în distrugerea tuturor legăturilor obişnuite, a *vecinătăţilor obişnuite* dintre lucruri şi idei, şi în crearea unor *vecinătăţi surprinzătoare*, a unor legături neaşteptate, printre care şi a celor mai neprevăzute legături logice („alogismele") şi lingvistice (etimologia, morfologia şi sintaxa specific rabelaisiene).

Între lucrurile frumoase ale lumii de aici s-au instaurat şi statornicit de către tradiţie, s-au consfinţit de către religie şi ideologia oficială legături false, care denaturează adevărata fire a lucrurilor. Lucrurile şi ideile sînt unite de relaţii ierarhice false, ostile naturii lor ; ele sînt separate şi îndepărtate unele de celelalte prin tot felul de straturi ideale aparţinînd lumii de apoi, care nu permit lucrurilor să vină în contact conform materialităţii lor vii. Gîndirea scolastică, falsa cazuistică teologică şi juridică, în fine, însuşi limbajul, impregnat de secole şi milenii de minciună, statornicesc aceste legături false între frumoasele cuvinte reale şi ideile cu adevărat umane. Trebuie distrusă şi reconstruită în totalitatea ei această imagine

falsă a lumii, trebuie rupte toate legăturile ierarhice false dintre lucruri şi idei, trebuie înlăturate toate straturile ideale interpuse, care le separă. Să fie eliberate toate lucrurile, să li se permită să intre în combinaţii libere, proprii firii lor, oricît de bizare ar părea aceste combinaţii din punctul de vedere al legăturilor tradiţionale. Trebuie să li se permită lucrurilor să intre în contact conform materialităţii lor vii şi varietăţii lor calitative. Trebuie să se creeze noi vecinătăţi între lucruri şi idei, care să corespundă naturii lor adevărate ; să se alăture şi să se unească toate cele ce au fost în mod fals separate şi depărtate şi să se despartă cele ce au fost în mod fals alăturate. Pe baza acestei vecinătăţi noi a lucrurilor trebuie revelată noua imagine a lumii, pătrunsă de o necesitate interioară reală. Astfel, la Rabelais, distrugerea vechii imagini a lumii şi construirea pozitivă a uneia noi sînt indisolubil legate între ele.

În rezolvarea sarcinii pozitive, Rabelais se sprijină pe folclor şi antichitate, unde vecinătatea lucrurilor corespundea într-o mai mare măsură naturii lor şi era străină de falsul convenţionalism şi de idealitatea lumii de apoi. Cît priveşte rezolvarea sarcinii negative, pe primul plan apare rîsul rabelaisian, legat nemijlocit de genurile medievale impuse de figurile măscăriciului, picaroului şi prostului, avîndu-şi rădăcinile înfipte în adîncurile folclorului primitiv. Dar rîsul rabelaisian nu numai că distruge legăturile tradiţionale şi nimiceşte straturile ideale, el relevă şi vecinătatea directă, frustă a tot ceea ce oamenii despart prin ipocrizia minciunii.

Rabelais realizează separarea lucrurilor legate de tradiţie şi apropierea celor despărţite şi depărtate de tradiţie prin intermediul construirii unor serii de mare diversitate, cînd paralele, cînd intersectate. Cu ajutorul acestor serii, Rabelais uneşte şi separă în acelaşi timp. Construirea *seriilor* este una din trăsăturile specifice ale metodei artistice a lui Rabelais. Toate aceste serii foarte diverse ale lui Rabelais pot fi concentrate în următoarele grupe principale : 1. seriile corpului uman sub aspect anatomic şi

fiziologic ; 2. seriile vestimentaţiei umane ; 3. seriile bucatelor ; 4. seriile băuturii şi beţiei ; 5. seriile sexuale (împerecherea) ; 6. seriile morţii ; 7. seriile excrementelor. Fiecare dintre aceste şapte serii îşi are logica sa specifică, dominantele sale. Toate se intersectează ; evoluţia şi intersectarea lor îi permit lui Rabelais să apropie şi să separe tot ce poftește. Aproape toate motivele romanului său întins şi cu tematică bogată sînt dezvoltate în conformitate cu aceste serii.

Să luăm cîteva exemple. Corpul uman, toate părţile şi membrele lui, toate organele şi funcţiile lui sînt prezentate de Rabelais, pe întreg parcursul romanului, sub aspect anatomic şi fiziologic, conform filosofiei naturii. Această originală prezentare artistică a corpului omenesc constituie un aspect foarte important al romanului lui Rabelais. Era necesar să fie arătată întreaga complexitate şi profunzime neobişnuită a corpului omenesc, a vieţii lui, şi revelată semnificaţia nouă, locul nou al corporalităţii umane într-o lume spaţio-temporală reală. În corelaţie cu corporalitatea umană concretă, tot restul lumii dobîndeşte un sens nou şi o realitate, o materialitate concretă, stabilind cu omul nu un contact simbolic, ci unul spaţio-temporal material. Corpul uman devine aici unitatea de măsură concretă a lumii, unitatea de măsură a ponderii şi valorii ei pentru om. Aici se face pentru întîia oară încercarea sistematică de a construi întreaga imagine a lumii în jurul omului corporal, ca să zicem aşa, în zona contactului fizic cu el (dar zona aceasta are, după Rabelais, o întindere infinită).

Această nouă imagine a lumii este opusă în mod polemic lumii medievale, a cărei ideologie concepea corpul uman doar sub semnul vremelniciei şi distrugerii, pe cîtă vreme în adevărata practică a vieţii domnea desfrîul trupesc grosolan şi murdar. Ideologia nu explica şi nu interpreta viaţa trupească, ea o nega ; astfel, lipsită de cuvînt şi sens, viaţa trupească nu putea fi decît desfrînată, grosolană, murdară şi distructivă chiar pentru ea însăşi. Între cuvînt şi trup exista o prăpastie nemărginită.

Tocmai de aceea Rabelais opune corporalitatea umană (şi lumea înconjurătoare în zona de contact cu această corporalitate) nu numai ideologiei medievale ascetice, predicatoare a vieţii de apoi, ci şi practicii medievale desfrînate şi triviale. El vrea să redea corporalităţii cuvîntul şi sensul, idealul antic, iar odată cu aceasta să redea cuvîntului şi sensului realitatea şi materialitatea lor.

Rabelais înfăţişează corpul uman sub cîteva aspecte. Mai întîi sub aspectul ştiinţific, anatomo-fiziologic. Apoi, sub aspect bufon şi cinic. În al treilea rînd, sub aspectul analogiei fantastice şi groteşti (omul — microcosmos). În sfîrşit, sub aspect folcloric propriu-zis. Aceste aspecte se împletesc între ele şi doar din cînd în cînd apar sub chipul lor propriu. Însă detalierea şi exactitatea anatomo-fiziologică îşi găsesc locul pretutindeni unde doar se pomeneşte de corpul uman. Astfel, naşterea lui Gargantua, descrisă sub aspectul cinismului bufon, oferă amănunte fiziologice şi anatomice exacte : prolapsul rectului mamei lui Gargantua, ca urmare a unei diarei puternice, din pricină că înfulecase prea multe măruntaie (seria excrementelor), şi naşterea însăşi :

„Lărgindu-se boabele mitrei din pricina acelei tulburări, fătul a intrat în vîna cea mare, a ajuns prin diafragmă pînă sub umăr, unde sus-numita vînă se desparte în două, apoi a cîrmit-o spre stînga, ieşind afară prin ureche.“ (Cartea I, cap. VI.) *

Aici fantasticul grotesc se îmbină cu exactitatea analizei anatomice şi fiziologice.

În toate descrierile bătăliilor şi masacrelor, concomitent cu exagerarea grotescă, se dau descrierile anatomice exacte ale vătămărilor, rănilor şi loviturilor mortale suportate de corpul omenesc.

Astfel, descriind masacrul săvîrşit de călugărul Jean în rîndul vrăjmaşilor care năvăliseră în podgoria mînăstirii, Rabelais prezintă amănunţit o serie de membre şi organe omeneşti : „Unora le zbura creierii, altora le zdrobea

* François Rabelais, *Gargantua şi Pantagruel*, E.L.U., Bucureşti, 1967.

mîinile şi picioarele ; cîtorva le-a rupt oasele grumazului, multora le-a frînt şalele ; le-a turtit nasul, le-a umflat ochii, le-a crăpat fălcile, le-a sfărîmat dinţii, le-a mutat din loc umărul, le-a retezat gleznele, le-a scos din ţîţîni şoldurile şi i-a lăsat fără braţ. Dacă vreunul căuta să se ascundă sub un butuc mai gros, îi făcea ţeasta ţăndări, pocnindu-l drept la încheietura lambdoidală." (Cartea I, cap. XXVII.)

Acelaşi călugăr Jean ucide un arcaş păzitor : „Mai înainte ca arcaşii să prindă de veste, a apucat în mîini crucea şi l-a pocnit pe cel din dreapta, retezîndu-i în întregime vinele jugulare, arterele sfagicide ale gîtului şi gargareonul pînă la cele două adene ; apoi izbindu-l încă o dată, i-a fărîmat măduva spinării între a doua şi a treia vertebră. Arcaşul a căzut mort." (Cartea I, cap. XLIV.)

Tot el ucide şi pe cel de al doilea arcaş : „Dintr-o singură lovitură i-a scurtat capul, retezîndu-i scăfîrlia sub osul petrux, zdrobindu-i cele două oase bregmatice, legătura sagitală şi cea mai mare parte din osul coronal ; i-a tăiat cele două meninge şi i-a despicat în adîncime ventricolele dinapoi ale creierului. Ţeasta îi atîrna pe umăr, prinsă numai în pielea pericranului, ca o scufie de doftor : neagră pe dinafară, roşie pe dinăuntru. Arcaşul a căzut fără suflare la pămînt." (Cartea I, cap. XLIV.)

Încă un exemplu analog. În povestirea grotescă a lui Panurge despre cum a fost pus la frigare în Turcia şi cum a scăpat se observă aceeaşi detaliere şi exactitate anatomică : „Năvălind în odaie (stăpînul casei — M.B.), a scos frigarea din mine şi-a înfipt-o în turcul care mă prăjea, ucigîndu-l pe loc, drept pedeapsă pentru neghiobia lui. Frigarea a pătruns în el deasupra buricului, lîngă şoldul drept, i-a străbătut al treilea lob al ficatului, a pătruns în diafragmă, a trecut prin punga inimii şi a ieşit prin umăr, între şira spinării şi omoplatul stîng." (Cartea a II-a, cap. XIV.)

În această povestire grotescă a lui Panurge, seria corpului uman (sub aspect anatomic) se intersectează cu seria bucatelor şi bucătăriei (Panurge este fript pe frigare,

ca orice bucată de carne, fiind în prealabil uns cu unt-ură) şi cu seria morţii (caracterizarea acestei serii o vom face ceva mai jos).

Toate aceste analize anatomice nu sînt descrieri anatomice, ele sînt antrenate în dinamica vie a acţiunii : a bătăliilor, încăierărilor etc. Structura anatomică a corpului omenesc este revelată în acţiune şi devine într-un fel un personaj deosebit al romanului. Dar acest personaj nu este un corp individual din seria individuală şi ireversibilă a vieţii, ci un corp impersonal, corpul genului uman, care se naşte, trăieşte şi moare în diferite chipuri, se naşte din nou şi este înfăţişat în structura sa şi în toate procesele vieţii sale.

Cu aceeaşi precizie şi concretețe pregnantă înfăţişează Rabelais acţiunile şi mişcările corpului omenesc, de pildă atunci cînd descrie voltijele Gimnastului (cartea I, cap. XXXV). Posibilităţile expresive ale mişcărilor şi gesturilor corpului uman sînt prezentate deosebit de amănunţit şi pregnant în disputa mută (prin intermediul gesturilor) dintre englezul Thaumast şi Panurge (aici, această expresivitate este lipsită de un sens precis, avînd un statut autonom) (cartea a II-a, cap. XIX). Un exemplu analog îl constituie discuţia lui Panurge (cu prilejul căsătoriei) cu mutul Nazdecabre (cartea a III-a, cap. XX).

Fantasticul grotesc în zugrăvirea corpului omenesc şi a proceselor care au loc în el se manifestă cînd se face descrierea bolii lui Pantagruel, căruia, pentru vindecare, i se introduc în stomac lucrători cu cazmale, ţărani cu tîrnăcoape şi şapte oameni cu coşuri pentru curăţirea stomacului de murdărie (cartea a II-a, cap. XXXIII). Acelaşi caracter îl are călătoria „autorului“ în gura lui Pantagruel (cartea a II-a, cap. XXXII).

Prezentarea corpului uman sub aspect fantastic şi grotesc atrage în seria corporală o mulţime de lucruri şi fenomene dintre cele mai diverse. Ele se cufundă aici în atmosfera corpului şi a vieţii corporale, intră într-o nouă şi neaşteptată vecinătate cu organele şi procesele corporale, se lasă mai jos şi se materializează în această serie

corporală. Aceasta se poate vedea în cele două exemple citate mai sus.

Astfel, pentru a-şi curăţi stomacul, Pantagruel înghite drept pilule nişte măciulii mari de aramă „cam cît aceea care atîrnă de limba ornicului lui Virgiliu de la Roma". În măciulii sînt închişi lucrători cu unelte şi coşuri pentru curăţirea stomacului. Odată curăţenia terminată, Pantagruel vomită şi măciuliile ţîşnesc afară. Cînd lucrătorii au ieşit din aceste pilule la lumină, Rabelais îşi aminteşte cum au ieşit grecii din Calul Troian. Una dintre acele bile poate fi văzută pe clopotniţa bisericii Sfînta Cruce din Orléans (cartea a II-a, cap. XXXIII).

Un cerc şi mai vast de lucruri şi fenomene este introdus în seria anatomică grotescă a călătoriei autorului în gura lui Pantagruel. Aci se află o întreagă lume : munţi înalţi (dinţii şi măselele), lunci, păduri, oraşe fortificate. Într-unul dintre oraşe bîntuie ciuma din pricina emanaţiilor puturoase ce se ridică din stomacul lui Pantagruel. În gura acestuia se află peste douăzeci şi cinci de regate populate ; se disting locuitorii de o parte şi de alta a dinţilor şi măselelor, ca şi în lumea adevărată de o parte şi de alta a munţilor etc. Descrierea lumii descoperite în gura lui Pantagruel ocupă aproape două pagini. Obîrşia folclorică a acestei imagini groteşti este neîndoielnică (cf. imaginile analoge la Lucian).

Dacă în episodul călătoriei în gura lui Pantagruel în seria corporală a fost introdusă lumea geografică şi economică, în episodul cu gigantul Bringuenarilles este introdusă lumea obişnuită şi cea agricolă. „Uriaşul Bringuenarilles, care trăia pe acele meleaguri, înghiţise toate cuptoarele, toate grătarele, toate căldările, toate cratiţele şi toate frigările din ţară (nemaigăsind nici o moară de vînt, cu care se hrănea de obicei). Cu o zi înainte, căzuse greu bolnav de-o aprindere a stomacului (aşa spuneau felcerii), fiindcă, deprins să înfulece mori de vînt întregi, nu putuse să mistuie cuptoarele şi frigările. Căldările şi cratiţele nu-i căzuseră atît de greu ; le măcinase destul de bine, după cum se vedea din resturile şi tulbureala celor

patru butoaie în care îşi lăsase udul de două ori". (Cartea a IV-a, cap. XVII.)

Bringuenarilles îşi îngrijea sănătatea pe „Insula vînturilor". Aici el înghiţea mori de vînt. La sfatul specialiştilor locali în boli de stomac, au încercat să-i introducă în aceste mori cocoşi şi găini. Aceştia cîntau şi zburau în burta lui, din care pricină avea colici şi convulsii. Pe lîngă asta, vulpile din insulă îi săriseră în gîtlej în urmărirea păsărilor. Atunci, pentru a-şi curăţi stomacul, a trebuit să-şi facă o clismă cu boabe de grîu şi mei. Găinile s-au repezit după grăunţe, iar vulpile — după ele. El a mai înghiţit şi pilule cu ogari şi ciini de vînătoare (cartea a IV-a, cap. XLIV).

Aici este caracteristică logica originală, pur rabelaisiană, a construirii acestei serii. Procesul digestiei, încercările de lecuire, obiectele de uz casnic, fenomene ale naturii, ale vieţii agricole, de vînătoare sînt reunite aici într-o imagine grotescă dinamică şi vie. A fost creată o nouă şi neaşteptată vecinătate a lucrurilor şi fenomenelor. E adevărat, la baza acestei logici rabelaisiene groteşti stă logica fantasticului folcloric de factură realistă.

În scurtul episod cu Briguenarilles, seria corporală, cum se întîmplă de obicei la Rabelais, se intersectează cu seria excrementelor, cu seria bucatelor şi cu cea a morţii (asupra căreia ne vom opri mai amănunţit în continuare).

Descrierea anatomică parodică a lui Quaresmeprenant, care ocupă trei capitole din cartea a patra, (XXX, XXXI şi XXXII), are un caracter şi mai grotesc, şi mai bizar şi imprevizibil.

Quaresmeprenant, „postitorul", este personificarea grotescă a postului şi ascezei catolice, în general, a tendinţelor contra firii ale ideologiei medievale. Descrierea lui se sfîrşeşte cu celebra reflecţie a lui Pantagruel despre Antiphysie. Toate progeniturile Antiphysiei — Amodunt (Diformitatea) şi Discordanţa — sînt prezentate ca parodii ale corpului omenesc : „Capul lor era neted şi rotund ca o minge, puţin turtit de-o parte şi de alta, căutînd să semene a chip omenesc. Aveau urechi mari de măgar.

Ochii, ieşiţi din cap, porneau dintr-un os asemănător cu al călcîiului ; n-aveau sprîncene şi erau tari ca un şancru. Picioarele le erau umflate ca nişte gheme, iar mîinile şi braţele răsucite înapoi, peste umăr. Umblau în cap şi se dădeau de-a tumba, cu şezutul pe creştet şi cu picioarele în sus." (Cartea a IV-a, cap. XXXII.)

Mai departe, Rabelais enumeră o serie de alte progeniturі ale Antiphysiei : „Din sămînţa ei s-au prăsit fătarnicii, ipocriţii, fariseii, aiuriţii, stricaţii la cap, calviniştii vînduţi diavolului, nerușinaţii Genevei [calviniştii], ciinii turbaţi din Fontevrault, popii cerşetori, bigoţii, cotoii călugăriţi, canibalii şi alte dihănii pocite : ruşinea omenirii !" (Cartea a IV-a, cap. XXXII.) În această serie sînt prezentate toate monstruozităţile ideologice ale concepţiei predicatoare a lumii de apoi, care sînt incluse în seria cuprinzătoare a anomaliilor şi perversiunilor *corporale*.

Un exemplu remarcabil de analogie grotescă îl oferă reflecţia lui Panurge despre datornici şi creditori (cartea a III-a, cap. III şi IV). Prin analogie cu relaţiile reciproce dintre datornici şi creditori se face descrierea întocmirii armonioase a corpului omenesc ca microcosmos : „A vrut ziditorul lumii să aşeze în noi suflet dătător de viaţă. Iar viaţa sălăşluieşte în sînge. Sîngele e locaşul vieţii. O singură lucrare a fiinţei noastre e între toate ostenitoare : plămădirea fără răgaz a sîngelui. În necontenita lui primenire, toate mădularele trupului îşi au partea lor de trudă, iar legătura dintre ele cere ca unul să împrumute pe celălalt, împrumutîndu-se la rîndu-i, fiind fiecare totodată datornic şi împrumutător. Natura ne-a pus la îndemînă aluatul din care se plămădeşte sîngele : pîinea şi vinul. Toată hrana omului se cuprinde în pîine şi în vin. E companajul, cum i se spune în limba provensală. Culesul, pregătirea vinului şi coptul pîinii sînt lucrarea mîinilor şi osteneala picioarelor, pe care se reazemă toată cheresteaua trupului ; iar călăuza cea bună sînt ochii. Tot astfel, pofta de mîncare, cuibărită în cimpoiul stomacului şi stropită cu puţină fiere trimisă prin splină ne sfătu-

iește să frigem carnea. Limba o gustă, dinții o macină, stomacul o primește, o mistuie și o preface în chil. Vinele mezinterului păstrează sucul prielnic și hrănitor, lepădînd prisosurile (care sînt date afară pe calea maţului), iar lamura rămasă o trec ficatului, care o preface în sînge. Gîndește-te de cîtă bucurie sînt cuprinși harnicii noștri slujitori, adăpîndu-se din acest rîu de aur, care le dă viață și putere. Nici alchimiștii nu se simt mai fericiți, cînd după multă trudă și cheltuială de răbdare, izbutesc să preschimbe metalurile în cuptoarele lor. Tot astfel, fiecare mădular se silește să cruțe și să limpezească această comoară. Rărunchii, prin vinele numite mulgătoare, aleg partea apoasă, adică udul, și pe făgașul uretrelor o trimit în băşica pregătită să-l primească și să-i deșerte preaplinul la timp potrivit. Splina culege drojdia care se cheamă fierea neagră. Punga biliară alege prisosurile fierii, după care sîngele e purtat într-o altă încăpere, unde se limpezește. Inima, cu mișcările ei diastolice și sistolice, îl curăță și-l înroșește, apoi, prin ventricul, îl trimite, limpede și curat, în vinele tuturor mădularelor. Fiecare mădular păstrează sîngele care îi trebuie și îl folosește după nevoie : picioarele, mîinile, ochii și toate celelalte, care după ce au *dat*, acum *primesc*.“ (Cartea a III-a, cap. IV.)

În aceeași serie grotescă — prin analogie cu datornicii și creditorii — Rabelais face descrierea armoniei Universului și a societății umane.

Toate aceste serii grotești, parodice, bufone, ale corpului uman, pe de o parte, îi dezvăluie structura și existența, pe de alta, atrag în vecinătatea corpului un univers foarte variat de lucruri, fenomene și idei, care în imaginea medievală a lumii se aflau la o depărtare foarte mare de corp, intrau în cu totul alte serii verbale și obiectuale. Contactul nemijlocit dintre corp și toate aceste lucruri și fenomene se obține mai întîi prin intermediul vecinătății verbale, prin asocierea verbală într-un context, într-o frază, într-o îmbinare de cuvinte. Rabelais nu se teme uneori nici de îmbinările absurde de cuvinte ; el pune

alături („învecinează") cuvinte şi noţiuni pe care vorbirea umană, în virtutea unui anumit regim, a unei anumite concepţii, a unui anumit sistem al valorilor, nu le foloseşte niciodată în acelaşi context, în acelaşi gen, în acelaşi stil în aceeaşi frază, cu aceeaşi intonaţie. El nu se teme de logica de tipul: „— Bună ziua, lele Floare!" „— Duc lui Gheorghe de mîncare." El foloseşte adesea logica specifică a profanărilor, aşa cum era prezentată în formulele medievale ale dezicerii de Dumnezeu şi Hristos şi în formulele de invocare a duhurilor necurate. El foloseşte fără reţinere logica specifică a injuriilor (despre care vom vorbi mai departe). O importanţă deosebit de mare o are fantasticul nereţinut care permite crearea unor serii verbale interpretate obiectual, dar foarte bizare (de pildă, în episodul cu Bringuenarilles, înghiţitorul morilor de vînt).

Dar Rabelais nu devine deloc formalist. Toate îmbinările lui de cuvinte (chiar acolo unde obiectual par absolut absurde) tind înainte de toate să distrugă ierarhia stabilită a valorilor, să micşoreze ceea ce e mare şi să mărească ceea ce e mic, să distrugă imaginea obişnuită a lumii sub toate aspectele ei. Însă, concomitent, el rezolvă şi sarcina pozitivă, care dă o direcţie precisă tuturor îmbinărilor de cuvinte şi imaginilor sale groteşti, de a corporaliza lumea, de a o materializa, de a pune totul în contact cu seriile spaţio-temporale, de a măsura totul cu dimensiunile umane, corporale, de a construi o nouă imagine a lumii în locul celei distruse. Vecinătăţile cele mai bizare şi mai neprevăzute ale cuvintelor sînt pătrunse de unitatea acestor aspiraţii ideologice ale lui Rabelais. Însă pe lîngă toate acestea, cum vom vedea mai departe, dincolo de imaginile şi seriile groteşti ale lui Rabelais, se ascunde şi un alt sens, mai profund şi mai original.

Pe lîngă folosirea anatomo-fiziologică a corporalităţii pentru „corporalizarea" întregii lumi, Rabelais — medic umanist şi pedagog — se ocupă şi cu propaganda directă a cultivării corpului şi a dezvoltării lui armonioase. Astfel, educaţiei de început a lui Gargantua — scolastică şi

disprețuind corpul — el îi opune pe cea ulterioară, umanistă, datorată lui Ponocrat, care acordă o mare importanță cunoștințelor anatomice și fiziologice, higienei și diverselor feluri de sport. Corpului medieval grosolan, care horcăie, rîgîie, cască, scuipă, sughite, își suflă nasul zgomotos, înfulecă și bea peste măsură, îi este opus corpul umanistului dezvoltat armonios și cultivat prin sport, elegant (cartea I, cap. XXI, XXII, XXIII și XXIV). O importanță mare este acordată cultivării corpului și în mînăstirea din Thélème. La acest pol pozitiv, armonios, al concepției lui Rabelais, la lumea armonioasă, la omul armonios vom reveni ceva mai departe.

Seria următoare este seria bucatelor, a băuturii și beției. Locul acestei serii în romanul lui Rabelais este uriaș. Prin ea trec aproape toate temele romanului, ea este prezentă aproape în toate episoadele romanului. În vecinătatea directă a bucatelor și băuturii sînt aduse cele mai variate, inclusiv cele mai spirituale și mai elevate lucruri și fenomene ale lumii. *Prologul autorului* începe direct cu o adresare către beți vi, cărora le închină scrierile sale. În același prolog, autorul afirmă că și-a scris cartea în timp ce mînca și bea : „Acestea sînt ceasurile cele mai prielnice pentru scrierea marilor întîmplări și a cugetărilor adînci, după cum obișnuia însuși Homer, dascălul tuturor grămăticilor, ca și Enius, părintele poeților latini, despre care ne aduce mărturie Horațiu ; deși un mîrlan a spus odată că stihurile acestuia din urmă miroseau mai mult a vin, decît a ulei de lampă."

Și mai grăitor în această privință este prologul autorului la cartea a treia, unde în seria băuturii este adus butoiul cinicului Diogene, ca mai apoi să fie transformat în butoi de vin. Aici se reia motivul creației însoțite de băutură, iar printre scriitorii care creau astfel, alături de Homer și Enius, sînt pomeniți și Eschil, Plutarh și Cato.

Chiar și numele eroilor principali ai lui Rabelais se încadrează etimologic în seria băuturii : Grandgousier, tatăl lui Gargantua este „marele gîtlej". Gargantua vine pe

lume ţipînd în gura mare : „Mi-e sete ! Daţi-mi să beau !“ „Ce mare îl ai !“ *(„Que grand tu as !“)*, a exclamat Grandgousier, referindu-se la gîtlejul noului-născut. După aceste prime cuvinte ale tatălui, copilul a fost botezat Gargantua (cartea I, cap. VII). Numele „Pantagruel“, Rabelais îl interpretează etimologic ca „Setilă“.

Naşterea eroilor principali are loc sub semnul mîncării şi beţiei. Gargantua s-a născut în ziua marelui ospăţ, în ziua beţiei organizate de tatăl lui, cînd maică-sa se ghiftuise cu prea multe măruntaie. Noului-născut i s-a dat numaidecît să bea vin. Naşterea lui Pantagruel a fost precedată de o mare secetă şi, deci, de o mare sete a oamenilor, a animalelor şi chiar a pămîntului. Tabloul secetei este prezentat în stil biblic şi abundă în reminiscenţe biblice şi antice concrete. Acest plan elevat este întrerupt de seria fiziologică, în care se dă explicaţia grotescă a salinităţii apei marine : „Pămîntul s-a înfierbîntat, deci, atît de tare, încît din pricina căldurii a asudat, iar sudoarea lui vărsîndu-se în mare a sărat-o, fiindcă sudoarea, după cum se ştie, e sărată. Despre adevărul celor spuse de mine puteţi să vă încredinţaţi gustînd sudoarea dumneavoastră sau a unui bolnav de sfrinţie, ceea ce e totuna.“ (Cartea a II-a, cap. II.)

Motivul sării, ca şi motivul secetei, pregăteşte şi accentuează motivul principal al setei, sub semnul căreia se naşte Pantagruel. În anul, ziua, ceasul naşterii lui, toate făpturile de pe lume erau chinuite de sete.

Într-o formă nouă, motivul sării apare şi în momentul naşterii lui Pantagruel. Înainte de apariţia noului-născut, din pîntecele lăuzei „au ieşit şaizeci şi opt de catîri încărcaţi cu droburi de sare, după care au urmat două cămile cărînd şunci şi limbi afumate şi alte şase cu peşte sărat ; apoi douăzeci şi cinci de căruţe cu praz, usturoi, ceapă şi cimbru. Moaşele s-au speriat foarte, dar una din ele a spus : «Iată, suratelor, gustări îndeajuns, n-aveţi ce zice. Să nu ne pripim, şi să bem cu socoteală. Semnul pare a fi prielnic, fiindcă, după cum se ştie, sărătura stîrneşte băutura»“. (Cartea a II-a, cap. II.) După acest

cortegiu de gustări sărate, care provoacă setea, vine pe lume însuşi Pantagruel.

Iată seria grotescă creată de Rabelais : secetă, arşiţă, sudoare (cînd e cald, toţi asudă), sare (sudoarea e sărată), gustări sărate, sete, băutură, beţie. Concomitent, în această serie sînt introduse : sudoarea venericilor, agheasma (folosirea ei în vremea secetei era reglementată de biserică), Calea Lactee, izvoarele Nilului şi un şir întreg de reminiscenţe biblice şi antice (se pomeneşte de parabola lui Lazăr, Homer, Phoebus, Phaeton, Iunona, Hercule, Seneca). Şi toate acestea pe parcursul cîtorva pagini în care se descrie naşterea lui Pantagruel. Se creează astfel o vecinătate nouă şi bizară (caracteristică lui Rabelais) a unor lucruri şi fenomene incompatibile în contexte obişnuite.

Arborele genealogic al lui Gargantua a fost găsit printre simbolurile beţiei, într-un cavou sub un pocal cu inscripţia „Hic bibitur", printre nouă ploşti cu vin (cartea I, cap. I). Atragem atenţia asupra vecinătăţii verbale şi obiectuale a cavoului şi vinului.

În seria bucatelor şi băuturii sînt introduse aproape toate episoadele importante ale romanului. Războiul dintre regatul lui Grandgousier şi regatul lui Picrochole, care ocupă de fapt cartea întîi, izbucneşte din pricina lipiilor cu struguri ; considerate ca mijloc împotriva constipaţiei, ele se intersectează cu seria, amănunţit reprezentată, a excrementelor (v. cap. XXV). Celebra luptă a călugărului Jean cu ostaşii lui Picrochole are ca motiv podgoria, care satisfăcea trebuinţa de vin a mînăstirii (nu atît pentru împărtăşanie, cît pentru beţia călugărilor). Faimoasa călătorie a lui Pantagruel, care ocupă toată cartea a patra (şi a cincea), are ca ţintă „oracolul divinei butelci". Toate corăbiile, pornite în această expediţie, sînt împodobite (ca însemne distinctive) cu simboluri ale beţiei : butelcă, pocal, ulcior (amforă), bărdacă, pahar, cupă, vază, coş de struguri, butoi de vin (însemnul fiecărei corăbii este în detaliu descris de Rabelais).

La Rabelais, seria bucatelor şi băuturii (ca şi seria corpului) este detaliată şi hiperbolizată. În toate cazurile se dau enumerări amănunţite ale celor mai variate gustări şi mîncăruri, cu indicarea exactă a cantităţii hiperbolice. Astfel, cînd se descrie cina din castelul lui Grandgousier, după luptă, se dă următoarea enumerare : „S-au aşezat cu toţii la masă-întinsă, iar pentru acel ospăţ s-au fript şaisprezece boi, trei văcuţe, treizeci şi doi de viţei, şaizeci şi trei de iezi, nouăzeci şi cinci de miei, trei sute de purcei de lapte, două sute douăzeci şi două de potîrnichi, şapte sute de becaţine, patru sute de claponi (de Laudunois şi Cornouailles), şase mii de pui (şi tot atîţia porumbei), şase sute de găinuşe, o mie patru sute de iepuri, trei sute trei dropii şi o mie şapte sute de alte orătănii puse la îngrăşat.

În privinţa soiurilor de vînat, au fost nevoiţi să se mulţumească cu ce s-a găsit : unsprezece mistreţi trimişi plocon de starețul din Turpenay, optsprezece cerbi, căprioare şi capre negre (din partea cavalerului Grandmont), şapte sute douăzeci de fazani, cu care venise cavalerul Essarts, cîteva zeci de perechi de porumbei sălbatici şi păsări de apă, ca lişiţe, gîşte, raţe, sitari, stîrci, bîtlani, flamanzi, găini de India ş.a.m.d. (Fără să mai socotim cîtime de aluaturi şi prologurile de ciorbe.)“ (Cartea I, cap. XXXVII.) O enumerare deosebit de amănunţită a celor mai diverse mîncăruri şi gustări există în descrierea Insulei Gaster (Pîntece) : două capitole întregi (LIX şi LX, cartea a IV-a) sînt destinate acestei enumerări.

În seria bucatelor şi băuturii sînt antrenate, cum am mai spus, cele mai diverse lucruri, fenomene şi idei, cu totul străine acestei serii după opinia curentă (în practica ideologică, literară, verbală), după reprezentările obişnuite. Mijloacele de antrenare sînt aceleaşi ca şi în seria corpului. Iată cîteva exemple.

Lupta catolicismului cu protestantismul, în special cu calvinismul, este prezentată prin lupta lui Quaresmeprenant cu Caltaboşii, care populau insula Farouche. Episodul ca caltaboşii ocupă opt capitole din cartea a patra

(XXXV—XLII). Seria caltaboşilor este detaliată şi dezvoltată sistematic şi grotesc. Pornind de la forma caltaboşilor, Rabelais demonstrează, referindu-se la diferite autorităţi, că şarpele care a ispitit-o pe Eva era caltaboş, că giganţii antici care au asaltat Olimpul şi au îngrămădit Pelionul peste Ossa erau pe jumătate caltaboşi. Melusina era, de asemenea, pe jumătate caltaboş. Jumătate caltaboş era şi Erichtonius, care a inventat căruţa şi trăsura (ca să-şi ascundă în ele picioarele-i de caltaboşi). În vederea luptei cu Caltaboşii, călugărul Jean a încheiat un pact cu bucătarii. Au construit o scroafă uriaşă asemănătoare calului troian. Într-un stil epic, parodiindu-l pe Homer, se face descrierea scroafei şi pe cîteva pagini se enumeră numele luptătorilor-bucătari intraţi înăuntru. Începe lupta, iar într-un moment critic fratele Jean „a deschis uşile *scroafei,* şi în fruntea vitejilor săi ostaşi s-a repezit la luptă. Unii erau înarmaţi cu frigări de fier, alţii cu grătare, cu pirostrii, cu fărăşuri, cu vătraiuri, cu mături, cu piuliţe, cu căldări, cu satîruri, cu frigărui, în cea mai deplină rînduială (ca tîlharii care dau foc la case) şi strigau toţi deodată cu glas înfricoşat: *«Nabuzardan ! Nabuzardan ! Nabuzardan !»* Într-un iureş cumplit s-au năpustit asupra cîrnaţilor, trecînd ca un tăvălug peste caltaboşi." (Cartea a IV-a, cap. XLII.)

Caltaboşii sînt înfrînţi ; deasupra cîmpului de bătaie apare în zbor „Porcul Minervei" care aruncă butoaie cu muştar ; muştarul este „Sfîntul Graal" al caltaboşilor, le vindecă rănile şi chiar învie morţii.

Este interesantă intersectarea seriei bucatelor cu seria morţii. În capitolul al XLVI-lea din cartea a IV-a este prezentată o lungă reflecţie a diavolului despre diversele calităţi gustative ale sufletelor omeneşti. Sufletele intriganţilor, notarilor şi avocaţilor sînt bune numai proaspăt sărate. Sufletele şcolarilor sînt bune la micul dejun, la prînz — sufletele avocaţilor, la cină — cele ale cameriştelor. Sufletele podgorenilor produc colici.

În altă parte se povesteşte cum diavolul a mîncat la micul dejun tocană din suflet de soldat şi a făcut indi-

gestie. În aceeaşi serie sînt introduse rugurile inchiziţiei, care îndepărtează oamenii de credinţă, asigurîndu-se prin aceasta mîncăruri din suflete gustoase pentru diavoli.

Un alt exemplu de intersectare a seriei bucatelor cu seria morţii este episodul după Lucian al şederii lui Epistemon în împărăţia morţilor din capitolul XXX al cărţii a II-a. Reîntors la viaţă, Epistemon „a început să vorbească, povestind cum s-a întîlnit cu diavolii şi a stat la taifas cu Lucifer, ospătîndu-se pe săturate, atît în iad cît şi în Cîmpiile Elizee". Seria bucatelor se întinde pe tot parcursul episodului : în lumea de dincolo de mormînt, Demostene este podgorean, Enea — morar, Scipio Africanul vinde drojdie, Hannibal vinde ouă. Epictet, înconjurat de o mulţime de fecioare, sub un copac rămuros, bea, dansează şi petrece cu orice prilej. Papa Iuliu vinde plăcinte. Xerxes vinde muştar, şi, pentru că a cerut un preţ prea mare, François Villon a urinat în punga cu muştar, „cum obişnuiesc să facă negustorii de muştar din Paris". (Intersectare cu seria excrementelor.) Povestirea lui Epistemon despre lumea de dincolo de mormînt este întreruptă de Pantagruel prin cuvinte care încheie tema morţii şi cheamă la mîncare şi băutură : „Hai, copii, a încheiat Pantagruel. Să bem şi să ne ospătăm. Niciodată n-a fost o lună a anului mai prielnică pentru golirea paharelor !"

Rabelais presară deseori în ţesătura seriei bucatelor şi băuturii concepte şi simboluri religioase — rugăciuni de călugări, mînăstiri, bule papale etc. După ce a prînzit cu nesaţ, tînărul Gargantua (pe atunci încă educat de scolastici) „cu greu a putut să mestece un fragment dintr-o rugăciune de mulţumire".

Pe „Insula Papimanilor", lui Pantagruel şi însoţitorilor săi li se propune să oficieze „o liturghie seacă", adică fără cîntări bisericeşti ; însă Panurge preferă una „udată cu vin bun de Anjou". Tot pe această insulă sînt poftiţi la un ospăţ, unde fiecare fel de mîncare : „căprioară, clapon, rîmător (nicăieri n-am văzut atîţi porci ca în ţara Papimanilor), porumbel, iepure, cocoş de India şi

celelalte erau puse pe masă dimpreună cu o umplutură de minciuni călugărești." (Cartea a IV-a, cap. LI.) De la această „umplutură" pe Epistemon îl apucă o diaree puternică. Temei „călugărul la bucătărie" îi sînt dedicate două capitole speciale : capitolul XV din cartea a treia : „Apărarea lui Panurge și cabala mînăstirească despre afumături" și capitolul XI din cartea a patra „De ce se grăbesc călugării la bucătărie". Iată un fragment deosebit de caracteristic :

„Ție știu că-ți place zeama de legume noi ; eu mă dau în vînt după o ciorbă de bucățele de arător, afumat cu nouă rugăciuni și dreasă cu foi de dafin.

— Am priceput, a răspuns fratele Jean. Vorbirea ta cu subînțelesuri ai ciugulit-o din bucătăria noastră călugărească. Arătorul e un bou care a tras la plug ; afumat în nouă rugăciuni înseamnă că s-a frăgezit de ajuns. Pe vremea mea, cucernicii părinți ai bisericii, urmînd o veche rînduială a Cabalei, nescrisă, ci trecută din mînă în mînă de-a lungul anilor, cînd se sculau pentru utrenie, se pregăteau sufletește înainte de slujbă cu o deosebită grijă. Umblau la umblătoare, scuipau în scuipătoare, tușeau în tușitoare, se scăldau în scăldătoare, căscau în căscătoare și vorbeau în vorbitoare, ca nimic necurat și nici o spurcăciune să nu rămînă în cugetul lor, mergînd la biserică. Îndeplinindu-le pe acestea, intrau cu smerenie în sfîntul paraclis (cum se numea, în graiul lor de taină, bucătăria) și, cu toată evlavia, aveau grijă să fie puse la fiert, fără întîrziere, bucatele pentru prînzul fraților, întru Domnul Isus Cristos monahi. Nu pregetau să aprindă ei înșiși focul sub cratița cea mare. Și fiindcă, după cum se știe, utrenia are nouă rugăciuni, cu cît cucernicii monahi se sculau mai de dimineață, cu atît, bolborosind buchiile, pofta de mîncare le sporea și setea li se lămurea cu mult mai bine decît în timpul slujbelor numai cu una sau două rugăciuni. Și cu cît se sculau mai devreme cu atît puneau mîncarea la foc mai degrabă.

Mult la foc stătea, bine se frigea;
Bine se frigea, mult se frăgezea.

...Dinţii nu-i tocea, pe limbă se topea şi uşor se mistuia. Gîndul cel dintîi, ca şi ţinta cea din urmă a zidito-rului, a fost ca omul să nu mănînce pentru a trăi, ci să trăiască pentru a mînca, întrucît pe lumea aceasta numai o viaţă are." (Cartea a III-a, cap. XV.)

Acest fragment este foarte tipic pentru metoda artistică a lui Rabelais. Aici observăm, mai întîi, tabloul realist al vieţii mînăstireşti de zi cu zi. Dar, totodată, acest tablou de gen ajută la descifrarea unei expresii din jargonul mînăstiresc (monahal): *bucăţele de arător afumat cu nouă rugăciuni.* În această expresie, în spatele alegoriei, se ascunde vecinătatea foarte apropiată a cărnii („arătorul") cu slujba religioasă (nouă rugăciuni, citite la utrenie). Cantitatea textelor — rugăciunilor — citite (nouă ceasuri) este suficientă pentru fierberea cărnii şi pentru a avea poftă de mîncare. Această serie liturgico-alimentară se intersectează cu seria excrementelor (au scuipat, au tuşit, au urinat) şi cu seria corporal-fiziologică (rolul dinţilor, palatului şi stomacului). Slujbele religioase de la mînăstire şi rugăciunile servesc pentru umplerea timpului necesar pentru pregătirea mîncării şi pentru creşterea poftei de mîncare [1]. De aici concluzia generalizatoare: călugării nu mănîncă pentru a trăi, ci trăiesc pentru a mînca. Mai departe, ne vom opri mai îndelung asupra principiilor lui Rabelais de construire a seriilor şi imaginilor pe baza materialului celor cinci serii principale.

Nu ne vom referi aici la probleme genetice, probleme legate de izvoare şi influenţe. În acest caz vom face însă o remarcă preliminară de ordin general. Introducerea conceptelor şi simbolurilor religioase în seriile bucatelor, beţiei, excrementelor şi actelor sexuale nu este, desigur, ceva nou la Rabelais. Se cunosc diversele forme ale literaturii parodice-profanatoare din evul mediu tîrziu, după

[1] Rabelais citează o zicală mînăstirească: *„De missa ad mensam"* (de la liturghie la masă).

cum sînt cunoscute şi parodii ale Evangheliilor, liturghiilor *(Mesa tuturor beţivilor,* în secolul al XIII-lea) sau ale unor sărbători şi rituri. Această intersectare a seriilor este caracteristică pentru poezia (latină) a vaganţilor şi chiar pentru argoul lor special. O întîlnim, în sfîrşit, şi în poezia lui Villon (apropiat vaganţilor). Alături de această literatură parodic-profanatoare, au o importanţă deosebită tipurile profanatoare ale formulelor magiei negre, care se bucurau de o largă răspîndire şi popularitate în epoca evului mediu tîrziu şi a Renaşterii (şi, fără îndoială, cunoscute lui Rabelais), şi, în sfîrşit, „formulele" înjurăturilor obscene, care nu-şi pierduseră definitiv semnificaţia rituală antică ; aceste înjurături obscene sînt larg răspîndite în limbajul cotidian neoficial, constituind specificul ideologic şi stilistic al acestui limbaj (cu precădere în păturile sociale de jos). Formulele magice profanatoare (care includ şi obscenităţi) şi înjurăturile obscene curente sînt înrudite, constituind două ramuri ale aceluiaşi arbore, care îşi are rădăcinile în folclorul dinaintea apariţiei claselor, ramuri care, bineînţeles, au modificat natura primară nobilă a acestui arbore.

Pe lîngă tradiţia medievală, trebuie amintită şi tradiţia antică, în special cea a lui Lucian, care a folosit sistematic metoda detalierii fiziologice a aspectelor erotice obişnuite, existente în mituri (vezi de pildă, împreunarea Afroditei cu Ares, naşterea Atenei din capul lui Zeus etc.). Trebuie, în sfîrşit, pomenit şi Aristofan, a cărui influenţă s-a răsfrînt asupra lui Rabelais (mai ales asupra stilului lui). În continuare vom reveni la problema reinterpretării acestei tradiţii la Rabelais, ca şi la problema mult mai profundă a tradiţiei folclorice, care constituie baza universului său artistic. Deocamdată le-am anticipat.

Să ne întoarcem însă la seria bucatelor şi a băuturii. Aici, ca şi în seria corporală, alături de exagerările groteşti, figurează şi punctul de vedere pozitiv al lui Rabelais cu privire la semnificaţia şi cultura hranei şi băuturii. El nu este defel propovăduitorul nesaţului şi beţiei

fără margini, ci subliniază semnificaţia mîncării şi băuturii în viaţa omului, aspirînd la consfinţirea şi rînduirea lor ideologică, la cultura lor. Concepţia ascetică despre viaţa de apoi nega valoarea lor pozitivă, acceptîndu-le doar ca necesitate tristă a trupului păcătos, cunoscînd doar o singură formulă pentru rînduirea lor — postul, formă negativă şi ostilă naturii lor, dictată nu de dragostea pentru ele, ci de ură (v. figura lui Quaresmeprenant — postitorul — vlăstar tipic al Antiphysiei). Dar mîncarea şi băutura, negate şi nerînduite ideologic, neconsfinţite prin cuvînt şi sens, în viaţa reală au luat, inevitabil, forma crasă a lăcomiei şi beţiei. Consecinţă a falsităţii concepţiei ascetice, nesaţul şi beţia au înflorit tocmai în mînăstiri. Călugărul, la Rabelais, este cu precădere mîncău şi beţiv (vezi mai ales cap. XXXIV, care încheie cartea a II-a). Legăturii speciale a călugărilor cu bucătăria îi sînt dedicate capitolele despre care am vorbit mai sus. Imaginea fantastică grotescă a lăcomiei apare în episodul cu vizita lui Pantagruel şi a însoţitorilor săi în Insula lui Gaster. Acestui episod îi sînt dedicate cinci capitole (LVII—LXII) din cartea a patra. Aici, pe baza materialului oferit de antichitate — mai cu seamă de poetul Persius — este dezvoltată întreaga filosofie a lui Gaster (Pîntecele). Anume pîntecele, iar nu focul, a fost cel dintîi mare maestru al tuturor artelor (cap. LVII). Lui i se atribuie descoperirea agriculturii, a artei militare, a transporturilor, navigaţiei etc. (cap. LVI—LVII). Această învăţătură despre atotputernicia foamei ca forţă motrice a evoluţiei economice şi culturale a omenirii are un caracter de semiparodie şi semiadevăr (ca majoritatea imaginilor groteşti analoge pe care ni le oferă Rabelais).

Cultura hranei şi băuturii este opusă lăcomiei fără margini în episodul educării lui Gargantua (cartea I). Tema culturii şi cumpătării apropo de mîncare, legată de productivitatea spirituală, este tratată în capitolul al XIII-lea din cartea a treia. Rabelais înţelege această cultură nu numai în plan medical-igienic (ca element al unei „vieţi sănătoase"), ci şi în plan culinar. Mărturisirea că-

lugărului Jean despre „umanismul la bucătărie", prezentată într-o formă întrucîtva parodică, exprimă, fără îndoială, și aspirațiile culinare ale lui Rabelais însuși : „Nu-i mai cuminte, Doamne iartă-mă, *da jurandi*, să ne mutăm cu închinăciunile în sfînta Bucătărie, desfătîndu-ne cu jocul frigărilor și cu clămpănitul vătraiului ? Să luăm îndeaproape cercetare cum se prăjește slănina, cum fierbe ciorba, cum se rumenesc plăcintele, care-i rînduiala felurilor de bucate și ce vinuri s-au ales pentru fiecare fel. *Beati immaculati in via.* Scrie în cartea de rugăciuni !" (Cartea a IV-a, cap. X.) Interesul față de aspectul culinar al hranei și băuturii nu contrazice, desigur, în nici un fel, idealul rabelaisian al omului total, material și spiritual, armonios dezvoltat.

În romanul lui Rabelais, un loc cu totul special îl ocupă ospățurile lui Pantagruel. Pantagruelismul este arta de a fi vesel, înțelept și bun. De aceea arta de a chefui vesel și înțelept ține de însăși esența pantagruelismului. Dar chefurile pantagrueliștilor nu sînt chefurile unor trîntori și mîncăi, care se țin numai de petreceri. Chefului trebuie să i se rezerve doar răgazul de seară, după o zi de muncă. Masa (la mijlocul zilei de muncă) trebuie să fie scurtă și, ca să zicem așa, utilitară. Rabelais este partizanul principial al trecerii centrului de greutate al mîncării și băuturii în vremea cinei. Așa era stabilit și în sistemul educațional al umanistului Panocrat : „Trebuie să vă spun că prînzul lui Gargantua era cumpătat și cu măsură : mînca numai ca să-și potolească foamea. Cina însă era darnică și îmbelșugată, iar el se ospăta din plin, ca să-și hrănească trupul și să-și păstreze puterea, așa cum ne sfătuiește cinstitul și binechibzuitul doftoricesc meșteșug, deși unii neghiobi zăpăciți la cap de vracii arabi spun tocmai dimpotrivă." (Cartea I, cap. XXIII.) O meditație specială cu privire la cină, pusă în gura lui Panurge, există în capitolul al XV-lea al cărții a treia, pe care l-am citat mai înainte : „După ce m-am săturat bine la prînz și mi-e burta plină-plinuță, aș mai putea, la nevoie, să nu pun nimic în gură, pînă spre seară ; dar

să mă culc fără să cinez, nu se poate ! Ptiu, drace ! Asta-i ruşinea ruşinilor ! Ziua i-a fost lăsată omului să-şi vadă de treburi, să umble şi să robotească, iar pentru înlesnirea lucrărilor sale i-a fost pusă la îndemînă lumina vie şi limpede a soarelui. Amurgul coboară şi-o stinge cu-ncetul, şoptind pe-ndelete : «Băiete, ai fost de ispravă şi îndestul te-ai trudit». Ceasurile muncii se încheie cu noaptea, iar omul se-aşază tihnit să-şi întremeze puterea, cu pîine bună, cu mîncare bună şi cu vin bun. Iar după cîteva clipe de răgaz se lasă somnului, ca a doua zi de dimineaţă, bucuros şi sprinten, să-şi ducă munca lui mai departe." (Cartea a III-a, cap. XV.)

În timpul acestor „cine" pantagruelice (sau imediat după ele), cu pîine, vin şi alte bunătăţi, au loc discuţiile pantagruelice, discuţii înţelepte, dar presărate din plin cu voioşie şi tot felul de indecenţe. Despre semnificaţia deosebită a acestor „cine", a acestui nou aspect rabelaisian al *Banchetului* platonician vom vorbi mai departe.

Astfel, seria bucatelor şi a băuturii, în desfăşurarea ei grotescă, ajută la realizarea sarcinii de înlăturare a vecinătăţilor vechi şi false dintre lucruri şi fenomene şi de creare a unor noi vecinătăţi care să corporalizeze şi să materializeze lumea. La polul său pozitiv această serie culminează cu consfinţirea ideologică şi prin cultura hranei şi băuturii — trăsătură esenţială a imaginii omului nou, armonios şi unitar.

Să trecem la seria excrementelor. Ea ocupă un loc destul de important în roman. Molima Antihpysia impunea o doză puternică de antidot Physis. Seria excrementelor serveşte în principal creării celor mai neaşteptate vecinătăţi între lucruri, fenomene şi idei, care distrug ierarhia şi materializează imaginea lumii şi a vieţii.

Ca exemplu de creare a unor vecinătăţi imprevizibile poate servi „tema ştergerii". Micul Gargantua ţine un discurs despre diversele mijloace de a se şterge la fund, încercate de el, şi despre mijlocul cel mai bun pe care l-a găsit. În seria grotescă a mijloacelor de ştergere, prezentată de el, figurează : masca de catifea a unei domnişoare,

o eşarfă, o apărătoare de urechi din atlas, pălăria unui paj, un pui de jder (care i-a zgîriat şezutul cu ghearele), mănuşile parfumate cu tămîie ale maică-si, salvia, mărarul, magheranul, foile de varză, lăptucile, spanacul (seria bucatelor), trandafirii, urzicile, o pătură, perdelele, ştergarele, fînul, paiele, lîna, o perină, pantofii, o tolbă de vînătoare, un coş de răchită, o pălărie. Cel mai bun mijloc de şters s-a dovedit a fi un boboc de gîscă cu puful moale : „Dar, ca să închei, zic şi susţin că nu-i pe lume o ştergătoare mai minunată decît un boboc de gîscă pufos, dacă ai grijă să-i ţii capul între picioare. Te încredinţez, pe cinstea mea, că vei simţi o plăcere dumnezeiască ; atît sînt de mîngîietori fulgii bobocului şi atît de blîndă e atingerea lor, încît bucuria pe care o simţi, înviorîndu-ţi maţul gros şi altele mai mărunte, îţi pătrunde pînă în inimă şi în creieri". (Cartea I, cap. XIII.) Mai departe, referindu-se la „părerea magistrului John Scoţianul", Gargantua arată că fericirea eroilor şi semizeilor din Cîmpiile Elizee constă anume în faptul că se şterg cu boboci de gîscă.

În discuţia „Laudă canoanelor", care are loc în timpul unui prînz pe Insula Papimanilor, în seria excrementelor sînt introduse canoanele — decretaliile — papale. Călugărul Jean le-a folosit o dată la şters şi a făcut hemoroizi. Citind nişte canoane, Panurge a făcut o constipaţie teribilă (cartea a IV-a, cap. LII).

Intersectarea seriei corporale cu seria bucatelor şi băuturii şi cu cea a excrementelor apare în episodul cu cei şase pelerini. Odată cu salata, Gargantua a înghiţit şi şase pelerini, după care a tras o înghiţitură zdravănă de vin alb. La început pelerinii s-au ascuns după măsele, dar pe urmă erau cît pe ce să alunece în prăpastia stomacului lui Gargantua. Cu ajutorul toiegelor au izbutit să ajungă la marginea dinţilor. Aici au atins un dinte cariat şi Gargantua i-a scuipat afară. Dar cînd pelerinii o luaseră la fugă, Gargantua se apucă să urineze, urina le tăie drumul şi ei fură nevoiţi să treacă prin torentul vijelios al urinei lui. Cînd, în sfîrşit, erau în afară de orice pericol,

unul dintre pelerini spuse că toate belelele lor erau prezise în psalmii lui David : „*Cum exsurgerent homines in nos, forte vivos deglutissent nos* * (cînd am fost mîncaţi în salată, cu untdelemn şi oţet) ; *cum irasceretur furor eorum in nos, forsitan aqua absorbuisset nos* ** (cînd a dat vinul peste noi) ; *torrentem pertransivit anima nostra* *** (cînd ne-a năpădit potopul pe cîmp) ; *forsitan pertransisset anima nostra aquam intolerabilem* **** (a udului cu care ne-a tăiat drumul).“ (Cartea I, cap. XXXVIII.)

Astfel, psalmii lui David sînt antrenaţi în procesul mîncării, al băuturii şi al urinării.

Este foarte caracteristic episodul dedicat „Insulei Vînturilor“, unde locuitorii se hrănesc numai cu vînt. Tema „Vîntului“, şi întreg complexul de motive elevate legat de ea în literatură şi poezie — adierea zefirului, vîntul furtunilor marine, răsuflarea şi oftatul, sufletul ca răsuflare, spiritul etc. — prin mijlocirea faptului de a „slobozi vînturi“, este antrenată în seria bucatelor, în cea a excrementelor şi în cea de moravuri. (Cf. „aerul“, „răsuflarea“, „vîntul“ — ca etalon şi formă interioară a cuvintelor, imaginilor şi motivelor planului superior — viaţă, suflet, spirit, iubire, moarte etc.) „Nimeni nu scuipă, nu varsă, nu-şi lasă udul şi nu-şi deşartă maţul pe acel ostrov ; în schimb toţi se pîrţîie şi trag vînturi, pe întrecute ! Ei pătimesc de toate acele boli care ...sînt pricinuite de oprirea vînturilor. Cea mai obişnuită şi mai răspîndită e pîntecăraia, pe care o tămăduiesc cu pahare la şezut, uşurîndu-şi foalele. Toţi mor de dropică : bărbaţii pîrţîindu-se, femeile dezumflîndu-se. Sufletul lor pleacă în veşnicie pe uşa din dos.“ (Cartea a IV-a, cap.

---

* Cînd se ridicară oamenii împotriva noastră, poate că ne mîncau de vii.

** Cînd s-a învolburat mînia lor împotriva noastră, poate că apa ne-ar fi înghiţit.

*** Sufletul nostru răzbi prin puhoi.

**** Poate că sufletul nostru ar fi străbătut potopul de nesuferit.

XXXVIII.) Aici seria excrementelor se intersectează cu seria morţii.

În seria excrementelor, Rabelais construieşte seria „miturilor locale". Mitul local explică geneza spaţiului geografic. Fiecare loc trebuie să fie explicat, începînd cu denumirea lui pînă la caracteristicile reliefului, solului, vegetaţiei etc., printr-un eveniment uman care s-a petrecut aici, determinîndu-i denumirea şi fizionomia. Locul constituie amprenta unui eveniment care i-a dat forma. Aceasta este logica miturilor şi legendelor locale, care interpretează spaţiul prin istorie. Asemenea mituri locale, în plan parodic, creează şi Rabelais.

Astfel, Rabelais explică numele Paris în felul următor. Cînd Gargantua a sosit în acest oraş, în jurul lui s-a adunat mulţime de norod, iar el, ca să rîdă *(„par ris")*, a scos stropitoarea şi aplecînd-o asupra lor i-a udat atît de amarnic, încît s-au înecat două sute şaizeci de mii patru sute optsprezece, afară de femei şi copii... Astfel fu Parisul botezat a doua oară..." (Cartea I, cap. XVII).

Originea băilor termale din Franţa şi Italia este explicată prin faptul că, în timpul bolii lui Pantagruel, urina lui era atît de fierbinte, încît nu s-a răcit nici pînă astăzi (cartea a II-a, cap. XVII).

Pîrîul care trece pe lîngă biserica Saint-Victor s-a format din urina cîinilor (episodul figurează în cap. XXII din cartea a II-a).

Exemplele citate sînt suficiente pentru caracterizarea funcţiilor seriei excrementelor în romanul lui Rabelais. Să trecem acum la seria actului sexual (în general, a necuviinţelor sexuale).

Seria indecenţelor sexuale ocupă un loc uriaş în roman. Ea este prezentată în diverse variante, de la indecenţa frustă pînă la ambiguitatea subtil disimulată, de la gluma şi anecdota trivială pînă la reflecţii medicale şi naturaliste despre potenţa sexuală, despre sămînţa bărbătească, despre randamentul sexual, despre căsătorie, despre principiul originar.

Expresiile și glumele indecente fruste sînt presărate pe parcursul întregului roman. Ele sînt deosebit de frecvente în gura fratelui Jean și a lui Panurge, dar nici altor personaje nu le sînt străine. Cînd pantagrueliștii găsesc în timpul călătoriei niște cuvinte înghețate, descoperind printre ele o serie de cuvinte indecente, Pantagruel refuză să păstreze aceste indecențe înghețate: „N-are nici un rost să strîngi și să pui deoparte ceea ce niciodată nu-ți lipsește și ai la îndemînă oricînd, cum ar fi vorbele dezghețate, pe care le rostesc bunii și veselii pantagrueliști". (Cartea a IV-a, cap. LVI.)

Acest principiu de folosire a cuvintelor „veselilor și bunilor pantagrueliști" Rabelais îl respectă pe parcursul întregului roman. Indiferent de tema în discuție, indecențele își găsesc întotdeauna loc în țesătura verbală care le învăluie, antrenate atît pe calea celor mai bizare asociații obiectuale, cît și pe calea unor legături și analogii literare.

În roman sînt incluse numeroase anecdote-nuvele, adesea de obîrșie folclorică. Așa este, de pildă, anecdota cu leul și bătrîna, povestită în capitolul al XV-lea din cartea a doua, sau povestea „cu diavolul păcălit de o bătrînă smochinită" (cartea a IV-a, cap. XLVII). La baza acestor istorioare se află vechea analogie folclorică dintre organul genital feminin și o rană larg deschisă.

În spiritul „miturilor locale" este prezentată cunoscuta poveste a „cauzelor pentru care leghea e atît de mică în Franța", unde spațiul este măsurat prin frecvența săvîrșirii actului sexual. Regele Pharamond a ales o sută de tineri frumoși din Paris și tot atîtea fete frumoase din Picardia. Fiecărui tînăr i-a dat cîte o fată, poruncind acestor perechi să pornească în țări diferite; și le-a mai poruncit ca acolo unde se vor drăgosti să pună o piatră, care ar fi marcat o leghe. La început, cînd încă mergeau prin Franța, perechile se drăgosteau foarte des; din această pricină leghea franceză e atît de scurtă. Dar apoi, cînd au obosit și forțele sexuale secătuiseră, ei se mulțumeau

o dată pe zi ; iată de ce leghea în Bretania, în Landuri şi în Germania este atît de lungă (cartea a II-a, cap. XXIII).

Iată un alt exemplu de introducere a spaţiului geografic universal în seria indecenţelor. Panurge spune : „N-a gonit dumnealui [Jupiter], într-o zi, a treia parte a lumii, cu oameni, cu dobitoace, cu munţi şi cu ape (adică pe Europa) ?“ (Cartea a III-a, cap. XII.)

Reflecţia îndrăzneaţă şi grotescă a lui Panurge despre mijlocul cel mai potrivit de a construi zidurile din jurul Parisului are un alt caracter : „După cum am băgat eu de seamă, şezutul femeilor din Paris e mai tare decît piatra, iar de găsit se găseşte lesne. În acest chip ar trebui zidite întăriturile oraşului, clădite şi rînduite cu socoteală, după planul meşterilor zidari ; la temelie, şezuturile mari ; apoi, îngustînd meterezele ca spinarea măgarului, cele mai potrivite, la mijloc, iar cele mici, sus pe creastă ; toate prinse în tencuială de diamanturi, ca turnul din Bourges, şi încinse cu mătănii călugăreşti. Cine ar fi în stare să dărîme asemenea ziduri ?“ (Cartea a II-a, cap. XV.)

O cu totul altă logică are fragmentul despre organele sexuale ale papei de la Roma. Papimanii socotesc că sărutarea picioarelor este o expresie insuficientă a respectului faţă de papă : „Îi vom pupa sfîntul şezut şi tot ce sub frunza de viţă se-ascunde, dar trebuie să fie, căci altminteri, după canoane, nici papă n-ar fi fost ales. Canoanele spun lămurit : «Papei fără fudulii, mitră în cap nu i se va pune». Dacă toţi oamenii s-ar naşte fără, nici papă pe lume n-ar mai fi !“ (Cartea a IV-a, cap. XLVIII.)

Credem că exemplele citate sînt suficiente pentru caracterizarea diverselor mijloace de introducere şi dezvoltare a seriei indecenţelor folosite de Rabelais (evident, nu ne-am propus aici o analiză exhaustivă a acestor mijloace).

În organizarea întregului material al romanului, tema „coarnelor“, care face parte din seria indecenţelor, are o importanţă fundamentală. Panurge doreşte să se însoare, dar nu se hotărăşte s-o facă, temîndu-se că i se

vor pune „coarne". Aproape toată cartea a treia (începînd cu cap. al VII-lea) este dedicată consultărilor lui Panurge cu privire la căsătorie. El se sfătuieşte cu toţi prietenii, îşi face horoscopul după metoda lui Virgiliu, îşi interpretează visele, discută cu o sibilă din Panzoust, se sfătuieşte cu un mut, cu poetul muribund Raminagrobis, cu Agrippa din Nettesheim,cu teologul Hipotadeu, cu medicul Rondibilis, cu filosoful Trouillogan, cu bufonul Triboulet. În toate aceste episoade, discuţii şi meditaţii figurează tema coarnelor şi a fidelităţii soţiilor, care, la rîndul ei, antrenează în naraţiune, prin înrudire semantică ori literară, cele mai variate teme şi motive din seria indecenţelor ; de pildă, consideraţiile doctorului Rondibilis despre virilitatea masculină şi despre excitabilitatea sexuală permanentă a femeilor sau revizuirea mitologiei antice în privinţa punerii coarnelor şi a infidelităţii feminine (cap. XXXI şi XII din cartea a treia).

Cartea a patra a romanului este organizată sub forma călătoriei pantagrueliştilor la „Oracolul divinei butelci", care trebuie să spulbere definitiv îndoielile lui Panurge despre căsătorie şi coarne (e drept, tema „coarnelor" lipseşte aproape cu desăvîrşire din cartea a patra).

Seria indecenţelor sexuale, ca şi toate celelalte serii analizate mai sus, distruge ierarhia stabilită a valorilor prin crearea unor noi vecinătăţi între cuvinte, lucruri şi fenomene. Ea restructurează imaginea lumii, o materializează şi o corporalizează. Se restructurează radical şi imaginea tradiţională a omului în literatură, restructurare săvîrşită pe baza sferelor neoficiale şi extraliterare ale vieţii lui. Omul este *exteriorizat şi pus în lumină exclusiv prin cuvînt,* în toate manifestările existenţei sale. Dar în această acţiune omul nu este dezeroizat, coborît, nu devine nicidecum un om cu „existenţă inferioară". La Rabelais se poate vorbi mai degrabă de eroizarea tuturor funcţiilor vieţii corporale — a hranei, băuturii, excrementelor şi sferei sexuale. Însăşi hiperbolizarea tuturor acestor acte contribuie la eroizarea lor, ea înlătură banalitatea şi coloritul lor obişnuit şi naturalist. Asupra proble-

mei „naturalismului" lui Rabelais vom reveni ceva mai departe.

Seria indecenţelor sexuale are şi polul său pozitiv. Desfrîul omului medieval constituie reversul idealului ascetic care diminuează sfera sexuală. Rabelais conturează organizarea armonioasă a acestei sfere în imaginea abaţiei din Thélème.

Prin cele patru serii analizate de noi n-au fost epuizate încă toate seriile materializatoare ale romanului. Am evidenţiat doar seriile principale, care dau tonul. S-ar mai putea evidenţia seria veşmintelor, amănunţit prezentată de Rabelais. O atenţie deosebită este acordată, în această serie, *goulfic*-ului (parte a veşmintelor ce acoperă organul sexual masculin), care face legătura între această serie şi cea a indecenţelor sexuale. Mai pot fi sesizate seria obiectelor de uz casnic şi seria zoologică. Toate aceste serii care gravitează în jurul omului corporal au aceleaşi funcţii de distrugere a tot ceea ce era legat prin tradiţie şi de apropiere a tot ceea ce era ierarhic separat şi îndepărtat, precum şi funcţia de materializare sistematică a lumii.

După aceste serii materializatoare să trecem la ultima serie, care are o funcţie deosebită în roman, seria morţii.

La prima vedere s-ar putea părea că o asemenea serie nici nu există în romanul lui Rabelais. Problema morţii individuale, acuitatea acestei probleme par profund străine lumii sănătoase, unitare şi bărbăteşti a lui Rabelais. Această impresie este absolut justă. Însă, în acea imagine ierarhică a lumii, pe care o distrugea Rabelais, moartea deţinea un loc dominant. Moartea dispreţuia viaţa terestră ca pe ceva efemer, o lipsea de valoare în sine, transformînd-o într-o etapă secundară spre destinul viitor, veşnic, de dincolo de mormînt al sufletului. Moartea nu era considerată ca un moment necesar al vieţii înseşi, după care viaţa triumfă din nou şi se continuă (viaţa luată sub aspectul ei fundamental, colectiv sau istoric), ci ca un fenomen limitrof, aflat la hotarul absolut dintre această lume vremelnică şi viaţa veşnică, ca o uşă deschisă

larg spre o altă lume — lumea de apoi. Moartea nu era percepută ca făcînd parte din ciclul global al timpului, ci aflîndu-se la marginea timpului, nu în ciclul vieţii, ci la frontiera acestui ciclu. Distrugînd imaginea ierarhică a lumii şi construind în locul ei una nouă, Rabelais trebuia totodată să reconsidere moartea, să o pună la locul ei în lumea reală şi, mai întîi, s-o prezinte ca un moment necesar al vieţii, s-o prezinte ca făcînd parte din ciclul temporal global al vieţii, care păşeşte mai departe şi nu se împiedică de moarte, nu se cufundă în genunea vieţii de apoi, ci rămîne toată aici, în acest timp şi spaţiu, sub acest soare, ca să arate, în fine, că în această lume moartea nu constituie pentru nimeni şi pentru nimic un sfîrşit *esenţial*. Aceasta înseamnă revelarea chipului material al morţii în ciclul global şi mereu triumfător al vieţii (bineînţeles, fără nici un fel de patos poetic, cu totul străin lui Rabelais), revelare *printre altele*, fără a o scoate defel în prim plan.

Seria morţii, cu puţine excepţii, este prezentată de Rabelais în plan grotesc, bufon ; ea se intersectează cu seria bucatelor şi băuturii, cu cea a excrementelor şi cu cea anatomică. În acelaşi plan este tratată şi problema lumii de dincolo de mormînt.

Exemplele morţii în seria anatomică grotescă ne sînt cunoscute. Este prezentată analiza anatomică amănunţită a loviturii mortale şi este relevată inevitabilitatea fiziologică a morţii. În acest caz moartea este prezentată ca un fapt anatomo-fiziologic nud, cu toată claritatea şi precizia. Aşa sînt toate descrierile morţii pe cîmpul de luptă. Aici, moartea, într-un fel, este prezentată în seria anatomo-fiziologică impersonală a corpului uman şi, întotdeauna, în dinamica luptei. Tonul general este grotesc, iar uneori este subliniat cîte un detaliu comic al morţii.

Aşa este descrisă, de pildă, moartea lui Tripet [Maţegoale] : „Întorcîndu-se asupra lui Maţegoale, [Gimnast] l-a pălit din zbor cu un jungher, şi pe cînd căpitanul îşi ferea faţa, i-a retezat dintr-o singură lovitură de spadă stomacul, maţul gros şi jumătate din ficat. Maţegoale a

căzut la pămînt, vărsînd din el mai bine de patru strachini cu zeamă neagră, în care se găsea amestecat şi sufletul lui." (Cartea I, cap. XXXV.)

Aici imaginea anatomo-fiziologică a morţii este introdusă în tabloul dinamic al luptei trupurilor umane şi în final e prezentată în vecinătate directă cu mîncarea — „odată cu supa şi-a dat şi sufletul".

Pînă acum am citat suficiente exemple ale imaginii anatomice a morţii în luptă (masacrul inamicilor în podgoria mînăstirii, uciderea arcaşilor ş.a.). Toate aceste imagini sînt analoge şi prezintă moartea ca un fapt anatomo-fiziologic în seria impersonală a corpului omenesc care trăieşte şi luptă. Aici, moartea nu întrerupe ciclul continuu al vieţii umane care luptă, ci e prezentată ca un moment al ei, ea nu încalcă logica acestei vieţi (corporale), este plămădită din acelaşi aluat ca şi viaţa.

Un cu totul alt caracter, grotesc şi comic, fără analiză anatomo-fiziologică, are moartea în seria excrementelor. Astfel, Gargantua a înecat în urina sa „620 418 oameni, fără a mai socoti femeile şi copiii". Această „nimicire în masă" este prezentată nu numai în sens grotesc direct, dar şi ca parodie a relatărilor seci despre cataclismele naturale, despre răscoalele reprimate, despre războaiele religioase (din punctul de vedere al acestor rapoarte oficiale viaţa omenească nu valorează nici cît o ceapă degerată).

Descrierea înecării vrăjmaşilor în urina iepei lui Gargantua are un caracter grotesc direct. Aici tabloul este prezentat amănunţit. Tovarăşii lui Gargantua sînt nevoiţi să treacă torentul format din urină, călcînd peste grămezile de cadavre ale celor înecaţi. Toţi au trecut cu bine, „afară de Eudemon, al cărui cal, păşind peste stîrvul unui ţopîrlan borţos înecat cu faţa în sus, intrase pînă la genunchi cu un picior în burta mortului şi nu mai putea să-l scoată. Acolo ar fi rămas, dacă Gargantua cu vîrful parului n-ar fi împins în apă ce mai rămăsese din maţele mîrlanului, ajutînd calul să-şi tragă piciorul afară. Şi, lucru nemaipomenit în toată hipologia, acel cal, călcînd

peste maţele înecatului, s-a vindecat ca prin minune de un os mort pe care îl avea la chişiţă." (Cartea I, cap. XXXVI).

Aici sînt caracteristice nu numai imaginea morţii în urină, tonul şi stilul descrierii cadavrului („stîrv", „burtă", „ţopîrlan borţos", „maţe", „bădăran"), dar şi vindecarea piciorului prin atingerea măruntaielor cadavrului. Cazuri analoge sînt foarte răspîndite în folclor, ele se bazează pe una dintre reprezentările folclorice comune despre rodnicia morţii şi a cadavrului proaspăt (rană : pîntece), despre tămăduirea unui ins prin moartea altuia. Aici, această vecinătate folclorică dintre moarte şi viaţa nouă este, evident, diminuată pînă la imaginea grotescă a lecuirii piciorului calului prin atingerea măruntaielor unui cadavru gras. Dar logica specific folclorică a acestei imagini este clară.

Vom da un alt exemplu de intersectare a seriei morţii cu seria excrementelor. Cînd oamenii din „Insula Vînturilor" mor, sufletul iese din ei, odată cu vînturile (la bărbaţi) sau cu gazele (la femei), prin cavitatea şezutului [1].

În toate aceste cazuri de prezentare grotescă (comică) a morţii, imaginea ei capătă trăsături comice : *moartea* se află în vecinătatea imediată a *rîsului* (deocamdată, e adevărat, nu în cadrul unei serii obiectuale). În majoritatea cazurilor, Rabelais prezintă moartea orientînd-o spre rîs, el înfăţişează *morţi vesele*.

Prezentarea comică a morţii este dată în episodul cu „turma lui Panurge".

Vrînd să se răzbune pe un negustor care transporta pe corabie o turmă de oi, Panurge a cumpărat berbecul-călăuză şi l-a aruncat în mare. După călăuză, toate oile au sărit în mare ; negustorul şi ciobanii lui s-au agăţat de oi, încercînd să le oprească, dar au fost şi ei tîrîţi în

[1] În altă parte, Pantagruel, din vînturile sale, dă naştere unor bărbaţi mici, iar din gaze — unor femei mici (cartea a II-a, cap. XXVII). Inima acestor omuleţi se află aproape de cavitatea anală şi de aceea sînt irascibili.

valuri. „Panurge se proptise cu o lopată în mînă, dar nu pentru a veni în ajutorul ciobanilor, ci pentru a-i da peste cap, de cîte ori încercau să se urce înapoi în corabie şi să scape de înec. Le vorbea, în cuvinte alese, despre zădărnicia lumii acesteia şi despre mulţumirea care îi aşteaptă pe lumea cealaltă, încredinţîndu-i că morţii sînt mai fericiţi decît cei ce rămîn să-şi poarte amarul în această vale a plîngerii..." (Cartea a IV-a, cap. VIII.)

Comicul acestei situaţii lugubre este creat aici de predica de rămas bun a lui Panurge. Întreaga situaţie este o parodie caustică la adresa ideii despre viaţă şi moarte în concepţia medievală despre lumea de apoi. În altă parte, Rabelais povesteşte despre călugării care, în loc să dea ajutor unui om care se îneca, s-au apucat să-l spovedească, gîndindu-se mai întîi la sufletul lui destinat veşniciei ; între timp acesta se ducea la fund.

Tot în spiritul năruirii parodice a reprezentărilor medievale despre suflet şi viaţa de dincolo de mormînt este şi descrierea veselă a şederii temporare a lui Epistemon în împărăţia celor morţi (la acest episod ne-am referit mai sus). Aici intră şi consideraţiile groteşti despre calităţile gustative şi valoarea gastronomică a sufletelor morţilor, despre care de asemenea am mai vorbit.

Reamintim prezentarea veselă a morţii, în seria bucatelor, din povestirea lui Panurge despre belelele lui în Turcia. Aici e descrisă ambianţa comică a morţii, care este dată în vecinătate directă cu mîncarea (frigerea pe frigare, străpungerea cu frigarea). Episodul despre salvarea miraculoasă a lui Panurge pe jumătate fript se sfîrşeşte cu proslăvirea fripturii la frigare.

Moartea şi rîsul, moartea şi mîncarea, moartea şi băutura se învecinează deseori la Rabelais. Ambianţa morţii este întotdeauna veselă. În capitolul al XVII-lea din cartea a patra se prezintă o serie întreagă de morţi neobişnuite şi cel mai adesea comice. Aici se povesteşte despre moartea lui Anacreon care s-a înecat cu un bob de strugure (Anacreon — vinul — bobul de strugure — moartea). Pretorul Fabius a murit din pricina unui fir de păr

de capră aflat în ceașca cu lapte. Un om a murit din pricina gazelor din burtă pe care n-a îndrăznit să le slobozească în prezența împăratului Claudiu.

Dacă în cazurile enumerate împrejurările sînt acelea care fac moartea comică, moartea ducelui Clarence (fratele lui Eduard IV) este veselă pentru el însuși ; fiind condamnat la moarte, i s-a propus să-și aleagă felul în care să moară : „a cerut să fie înecat într-un butoi cu vin grecesc“ (cartea a IV-a, cap. XXXIII). Aici, moartea veselă este prezentată în vecinătate directă cu vinul.

Muribundul vesel este prezentat de Rabelais în figura poetului Raminagrobis. Cînd Panurge și însoțitorii săi au ajuns la casa poetului „l-au aflat pe bunul moșneag trăgînd să moară, dar vesel, cu chipul senin și cu lumină în priviri“ (cartea a III-a, cap. XXI).

În toate cazurile citate, rîsul apare în tonul, stilul și forma în care este descrisă moartea. Dar în cadrul seriei morții rîsul intră în vecinătate concretă și verbală directă cu moartea : în două locuri, Rabelais enumeră o serie de cazuri de *moarte prin rîs*. În capitolul al XX-lea din cartea întîi, Rabelais pomenește pe Crassus, care a murit de rîs, văzînd cum un măgar înghițea scaieți roșii, și pe Filemon, care a murit de rîs văzînd cum tot un măgar înfuleca măsline. În capitolul al XVII-lea din cartea a patra, Rabelais povestește cum pictorul Zeuxis a murit de rîs privind portretul unei bătrîne, executat de el însuși.

În sfîrșit, moartea e prezentată în vecinătate cu nașterea și, concomitent, cu rîsul.

Cînd s-a născut Pantagruel, era atît de mare și greu, încît n-a putut veni pe lume fără s-o înăbușe pe maică-sa. Mama lui a murit, iar tatăl — Gargantua — se afla într-o mare încurcătură : nu știa dacă să rîdă ori să plîngă.

În seria morții, în punctele ei de intersecție cu seria bucatelor și băuturii și cu cea sexuală, și în vecinătatea directă a morții cu nașterea unei vieți noi, natura rîsului rabelaisian apare cu toată claritatea ; sînt revelate, totodată, obîrșiile și tradițiile lui autentice ; aplicarea acestui rîs întregului univers al vieții social-istorice („epo-

peea rîsului"), epocii, mai exact hotarului dintre două epoci, dezvăluie perspectivele şi productivitatea lui istorică ulterioară.

La Rabelais, „moartea veselă" nu numai că este compatibilă cu înalta preţuire a vieţii şi cu cerinţa de a lupta pentru această viaţă pînă la sfîrşit, ea este însăşi expresia acestei înalte preţuiri, expresia forţei vieţii, veşnic triumfătoare asupra oricărei morţi. În imaginea rabelaisiană a morţii vesele nu există, bineînţeles, nimic decadent, nici o aspiraţie spre moarte, nici un fel de romantism al morţii. Însăşi tema morţii, la Rabelais, după cum am mai spus, nu este defel împinsă în prim plan şi nici subliniată. În prelucrarea acestei teme are o importanţă uriaşă aspectul anatomo-fiziologic lucid şi clar al morţii. Iar rîsul nu este opus groazei de moarte, această groază nici nu există şi, în consecinţă, nu există nici un contrast strident.

Vecinătatea directă a morţii cu rîsul, mîncarea, băutura, indecenţa sexuală o întîlnim şi la alţi reprezentanţi ai Renaşterii : Boccaccio (atît în nuvela-cadru, cît şi în materialul unor nuvele separate), la Pulci (descrierea morţii şi raiului în timpul bătăliei de la Roncevaux ; Margutte, prototipul lui Panurge, moare de rîs) şi la Shakespeare (în scenele cu Falstaff, groparii veseli din *Hamlet*, portarul vesel şi beat din *Macbeth*). Similitudinea se explică prin unitatea epocii şi comunitatea izvoarelor şi tradiţiilor, iar deosebirile prin amploarea şi plenitudinea elaborării acestor vecinătăţi.

În istoria ulterioară a evoluţiei literaturii, aceste vecinătăţi reînvie cu mare vigoare în romantism şi simbolism (sărim peste etapele intermediare), dar, aici, cu un alt caracter. Dispare ansamblul vieţii triumfătoare care includea şi moartea, şi rîsul, şi mîncarea, şi actul sexual. Viaţa şi moartea sînt percepute doar în limitele vieţii individuale închise (unde viaţa este irepetabilă, iar moartea — un sfîrşit iremediabil), unde, pe deasupra, viaţa este considerată sub aspectul ei interior, subiectiv. De aceea, în imaginile artistice ale romanticilor şi simbolişti-

lor, aceste vecinătăți se transformă în contraste statice ascuțite și în oximoroane, care ori nu sînt defel rezolvate (întrucît nu mai există ansamblul real, mare și cuprinzător), ori sînt rezolvate în plan mistic. Este destul să amintim acele fenomene care exterior sînt cele mai apropiate de vecinătățile rabelaisiene. Edgar Poe are o mică nuvelă, în manieră renascentistă, *Butoiul de amontillado*. În timpul *carnavalului*, eroul își ucide rivalul *beat*, îmbrăcat în costum de *măscărici*, cu *zurgălăi*. Eroul își convinge rivalul să meargă cu el în pivnițele sale de vin (catacombe) pentru a stabili autenticitatea unui butoi cu amontillado pe care-l cumpărase. Aici, îl zidește de viu într-o nișă ; ultimele sunete auzite sînt *rîsul* rivalului și *clinchetul zurgălăilor de măscărici*.

Întreaga nuvelă este construită pe contraste ascuțite și absolut *statice* : carnavalul vesel, cu lumini strălucitoare și catacombele sumbre ; veșmîntul comic de măscărici al rivalului și moartea groaznică ce-l așteaptă, butoiul de amontillado, sunetul zglobiu al zurgălăilor de măscărici și groaza *dinaintea morții* a celui zidit de viu, crima cumplită și ticăloasă și tonul calm și sec al eroului-povestitor. La bază stă un antic și prea venerat complex (vecinătate) : moartea — masca de bufon (rîsul) — vinul — veselia carnavalului (*carra navalis* a lui Bacchus) — mormîntul (catacombele). Dar cheia de aur a acestui complex a fost pierdută : ansamblul sănătos și cuprinzător al vieții triumfătoare lipsește, au rămas doar contrastele nude, fără rezolvare, sinistre. E adevărat că dincolo de ele se simte o oarecare înrudire uitată, obscenă și tulbure, un șir lung de reminiscențe ale imaginilor artistice din literatura universală, unde erau contopite aceleași elemente, dar această senzație tulbure și aceste reminiscențe acționează doar asupra impresiei strict estetice pe care o lasă nuvela în ansamblul ei.

La baza cunoscutei nuvele *Masca morții roșii* se află o vecinătate specifică lui Boccaccio : *ciuma* (moarte, mormînt) — *sărbătoarea* (veselie, rîs, vin, erotism). Dar această vecinătate rămîne și aici un simplu contrast, care

creează o atmosferă tragică şi nu una boccacciană. La Boccaccio, ansamblul cuprinzător al vieţii triumfătoare, care merge înainte (desigur, nu în sens biologic îngust) înlătură contrastele. La Poe ele sînt statice, dominanta întregii imagini transferîndu-se asupra morţii. Acelaşi lucru se poate constata şi în nuvela *Regele-Ciumă* (nişte marinari beţi petrec în cartierul contaminat de ciumă al unui port), deşi aici vinul şi frenezia năvalnică a corpului sănătos, în *subiect* (dar *numai* în subiect), ies biruitoare asupra ciumei şi asupra spectrului morţii.

Să amintim şi motivele rabelaisiene întîlnite la părintele simbolismului şi decadentismului — Baudelaire. În poezia *Mortul vesel* (vezi cuvîntul final adresat viermilor : „Vers, noir compagnions sans oreilles et sans yeux/ Voyez venir à vous un mort libre et joyeux") şi în poemul *Călătoria* (chemarea la moarte a „bătrînului căpitan" din strofele finale), în sfîrşit, în ciclul *Morţile,* observăm aceleaşi fenomene de destrămare a complexului (o vecinătate incompletă) şi transferarea dominantei asupra morţii (influenţa lui Villon şi a „şcolii groazei şi coşmarului") [1]. Aici moartea, ca şi la toţi romanticii şi simboliştii, încetează de a mai fi moment al vieţii înseşi, devenind fenomen limitrof între viaţa de aici şi o altă viaţă posibilă. Toată problematica se concentrează în limitele unui ciclu *individual* şi *închis* al vieţii.

Să revenim la Rabelais. Seria morţii are la el un pol pozitiv, unde tema morţii este dezbătută aproape în afara oricărui grotesc. Avem în vedere capitolele dedicate morţii eroilor şi a Marelui Pan şi celebra epistolă a bătrînului Gargantua adresată fiului său.

În capitolele despre moartea eroilor şi a Marelui Pan (cartea a IV-a, cap. XXVI, XXVII şi XXVIII), Rabelais, sprijinindu-se pe material antic, evocă, aproape fără urmă de grotesc, împrejurările deosebite ale morţii eroilor isto-

[1] Vezi fenomenele analoge la Novalis (erotizarea întregului complex, mai ales în poezia despre înmpărtăşanie) ; la Hugo *(Notre-Dame de Paris)* ; tonalităţile rabelaisiene la Rimbaud, Richepin, Laforgue ş.a.

riei, viaţa şi moartea lor nefiind indiferente omenirii. Moartea oamenilor mari şi nobili este adesea însoţită de anumite fenomene naturale, care sînt o reflectare a perturbaţiilor istorice : furtuni violente, comete şi stele căzătoare : „...Luminile ce se ivesc pe bolta cerului vor să spună oamenilor : «Fiinţe muritoare ! Dacă vreţi să ştiţi, să aflaţi şi să cunoaşteţi ceea ce ar putea să vă mai spună, spre folosul vostru şi spre binele obştesc, sufletele fericite care se pregătesc să părăsească lumea, grăbiţi-vă a le întreba, căci sfîrşitul trecerii lor prin viaţă se apropie ; iar după ce jalnica poveste se va fi încheiat, zadarnice vor mai fi părerile voastre de rău».“ (Cartea a IV-a, cap. XXVII.) Şi în alt loc : „O torţă, cîtă vreme arde, răspîndeşte în jurul ei lumină şi străluceşte în văzul tuturor, bucurîndu-i pe toţi şi nevătămînd pe nimeni ; dar cînd se stinge, otrăveşte aerul cu fumul şi mirosul ei greu, înăbuşind pe toţi cei de faţă şi primejduindu-le sănătatea. Aşa se întîmplă cu aceste suflete mari şi viteze. Cîtă vreme sînt una cu trupurile lor, casa în care locuiesc e liniştită, plăcută şi priincioasă ; dar în clipa desprinderii sufletului de trup, se dezlănţuie în văzduh o straşnică tulburare, abătînd asupra lumii întunecime, fulgere şi grindină ; pămîntul se cutremură şi se prăpădeşte, marea se înfurie şi fierbe ; popoarele îşi strigă jalea lor, credinţele cad, domniile se schimbă, ţările se prăbuşesc.“ (Cartea a IV-a, cap. XXVI.)

În fragmentele citate constatăm că morţile eroilor sînt redate de Rabelais într-un cu totul alt ton şi alt stil : în locul fantasticului grotesc apare fantasticul eroizator, parţial în spirit epic popular, care reproduce tonul şi stilul izvoarelor (repovestite de Rabelais destul de fidel). Aceasta este mărturia înaltei preţuiri pe care o dă Rabelais eroismului istoric. Este semnificativ faptul că acele fenomene prin care natura şi lumea istorică reacţionează la moartea eroilor, deşi „contrazic toate legile naturii“, prin ele însele sînt absolut firești (furtuni, comete, cutremure, revoluţii) şi se manifestă în lumea de aici, unde eroii au trăit şi au acţionat. Această rezonanţă este eroi-

zată în manieră epică, avînd şi natura ca participant. În acest caz, Rabelais nu înfăţişează moartea în ciclul individual (închis şi de-sine-stătător) al vieţii, ci într-o lume istorică, într-o lume ca fenomen al vieţii social-istorice.

În aceeaşi tonalitate este povestită (mai precis, repovestită după Plutarh) moartea Marelui Pan. În povestirea sa, Pantagruel raportează evenimentele legate de această moarte la moartea „Marelui salvator al credincioşilor", introducînd, totodată, în figura lui un conţinut pur panteist (cap. XXVIII).

Scopul acestor trei capitole este relevarea eroismului istoric ca amprentă fundamentală şi de neşters într-o lume reală unitară — naturală şi istorică. Aceste capitole au un final cu totul neobişnuit pentru Rabelais. La sfîrşitul povestirii lui Pantagruel s-a lăsat o tăcere adîncă. „Am zărit curgînd din ochii lui lacrimi mari, cît oul de struţ. Să mă bată Dumnezeu dacă mint, măcar cît e negru sub unghie." (Cartea a IV-a, cap. XXVIII.)

Tonurile groteşti se amestecă aici cu seriozitatea atît de rară la Rabelais. (Asupra seriozităţii la Rabelais vom reveni în mod special.)

Epistola lui Gargantua către Pantagruel, care ocupă capitolul al VIII-lea din cartea a patra, este importantă nu numai pentru seria morţii, ci şi pentru polul pozitiv (nici grotesc şi nici critic) al romanului lui Rabelais. În această privinţă ea este asemănătoare episodului cu abaţia din Thélème. De aceea, în continuare vom reveni la această epistolă (ca şi la episodul cu abaţia din Thélème). Acum vom analiza doar partea referitoare la tema morţii.

Aici este prezentată tema continuităţii semînţiei, a generaţiilor şi istoriei. În pofida amestecului de teze ortodoxist-catolice, inevitabile în condiţiile epocii, este dezvoltată teoria, care contrazice aceste teze, despre nemurirea terestră, biologică şi istorică *relativă* a omului (desigur, fără a opune biologicul istoricului) : nemurirea sămînţei, a numelui, a faptelor.

„Dintre toate bunurile şi darurile cu care Dumnezeu atotputernicul l-a împodobit şi l-a înzestrat pe om de la

obîrşie, unul mi se pare întru totul minunat, dînd putinţă firii noastre pieritoare să cunoască nemurirea, şi în curgerea vieţii trecătoare să-şi veşnicească numele şi neamul. E legătura care se îndeplineşte prin urmaşii născuţi din legiuita însoţire a bărbatului cu femeia." Aşa începe epistola lui Gargantua. „Dar, prin sămînţa care necontenit rodeşte, rămîne copiilor ceea ce părinţii au pierdut; nepoţilor, ceea ce copiii la rîndul lor vor pierde... Lăudat fie Domnul, ocrotitorul meu pe bună şi întemeiată dreptate, care mi-a dăruit mulţumirea de a vedea adînci-bătrîneţile mele înflorind încă o dată în tinereţea ta. Sufletul meu, supunîndu-se voinţei sale ce pe toate le îndrumă şi le stăpîneşte, se va despărţi în curînd de haina trupească în care s-a îmbrăcat; dar eu nu voi muri pe de-a-ntregul, ci mă voi strămuta dintr-un loc în altul, de vreme ce în tine şi prin tine chipul meu va dăinui aievea, vieţuind mai departe în rîndul oamenilor cinstiţi, cercetîndu-i şi stînd de vorbă cu ei, după cum îmi era obiceiul." (Cartea a II-a, cap. VIII.)

În pofida turnúrilor evlavioase ale limbajului, cu care începe şi se încheie aproape fiecare paragraf al epistolei, ideile despre nemurirea terestră relativă sînt intenţionat şi multilateral opuse doctrinei creştine despre nemurirea sufletului. Lui Rabelais nu-i convine defel eternizarea statică a vechiului suflet, ieşit dintr-un trup neputincios, în lumea de apoi, unde este lipsit de posibilitatea de a se dezvolta în continuare pe pămînt. El vrea să se vadă pe sine, bătrîneţea şi neputinţa sa înflorind în tinereţea nouă a fiului său, a nepotului şi strănepotului; lui îi este drag chipul său exterior, pămîntesc, ale cărui trăsături se vor perpetua în urmaşii săi. În persoana urmaşilor, el vrea să rămînă „în lumea celor vii", să se învîrtă printre prietenii săi buni. Este vorba de posibila eternizare a ceea ce e pămîntesc tocmai pe pămînt, cu păstrarea tuturor valorilor terestre ale vieţii: frumuseţea fizică, tinereţea înfloritoare, prietenii buni, dar principalul constă în perpetuarea dezvoltării terestre, a perfecţionării perma-

nente a omului. Eternizarea proprie pe aceeaşi treaptă a dezvoltării nu-i surîde defel.

Trebuie să subliniem încă o trăsătură : pe Gargantua (pe Rabelais) nu-l interesează deloc eternizarea propriului „eu", a persoanei sale biologice independent de virtuţile ei, pe el îl interesează eternizarea (mai precis, evoluţia ulterioară) a celor mai bune speranţe şi aspiraţii ale sale. „Iată de ce, dacă ducînd mai departe fiinţa mea trupească, n-ar străluci în tine deopotrivă luminile sufletului ce ţi-l las, nici de-a păstra zestrea fără moarte a numelui nostru n-ai fi vrednic ; iar bucuria mea ar fi ştirbită, văzînd că partea cea mai neînsemnată din mine, care e trupul, ar rămîne, iar cea mai de preţ, sufletul, prin care amintirea noastră va fi binecuvîntată, s-ar strica, s-ar corci şi s-ar vătăma."

Rabelais leagă evoluţia generaţiilor de evoluţia culturii, de evoluţia umanităţii istorice. Fiul îşi va continua tatăl, nepotul îl va continua pe fiu pe o treaptă superioară a evoluţiei culturii. Gargantua semnalează o mare cotitură care a avut loc în decursul vieţii sale : „Dar acum, din mila cerului, risipitu-s-au negurile, scrisului i s-a dat cinstirea cuvenită, iar stările într-atîta s-au schimbat, încît eu, care în anii bărbăţiei eram socotit, pe drept cuvînt, cel mai mare învăţat al veacului, astăzi anevoie aş fi primit în rîndurile pruncilor din cel dintîi an de şcoală." Şi ceva mai departe : „Pînă şi oamenii fără căpătîi, tîlharii, călăii sau grăjdarii ştiu azi mai multă carte decît popii şi vracii din vremea mea" (cartea a II-a, cap. VIII).

Gargantua salută această evoluţie, cînd cel mai învăţat om al epocii sale nu va fi în stare să facă faţă nici în clasa întîi a şcolii primare din epoca viitoare (foarte apropiată) ; el nu-i invidiază pe urmaşii săi, care-i vor fi superiori numai pentru faptul că se vor naşte după el. În persoana urmaşilor săi, în persoana altor oameni (a aceleiaşi seminţii umane, seminţia lui) el va participa la această evoluţie. Moartea nu începe nimic şi nu încheie

nimic important în lumea colectivă şi istorică a vieţii umane.

Aceeaşi constelaţie de probleme, cum vom vedea, apare într-o formă foarte acută în secolul al XVIII-lea în Germania : problema perfecţionării personale, individuale, şi a devenirii omului; problema perfecţionării (şi a evoluţiei) genului uman, problema nemuririi terestre, problema educării genului uman, problema întineririi culturii prin tinereţea noilor generaţii, probleme între care există o strînsă legătură. Ele vor duce inevitabil la ridicarea, pe temeiuri mai profunde, a problemei timpului istoric. Există trei variante principale ale rezolvării acestor probleme (în conexiunea lor) ; varianta lui Lessing *(Educaţia neamului omenesc),* varianta lui Herder *(Idei pentru o filosofie a istoriei omenirii)* şi, în fine, varianta deosebită a lui Goethe (cu precădere în *Wilhelm Meister*).

Toate seriile analizate de noi îi servesc lui Rabelais la năruirea vechii imagini a lumii, creată de o epocă aflată pe cale de dispariţie, şi la construirea unei noi imagini, în centrul căreia se află omul total — fizic şi spiritual. Distrugînd vecinătăţile tradiţionale ale lucrurilor, fenomenelor, ideilor şi cuvintelor, prin cele mai bizare imagini, groteşti şi fantastice, şi prin combinaţii de imagini, Rabelais ajunge la noi vecinătăţi, autentice şi în conformitate cu „natura", ale tuturor fenomenelor universului. În acest torent complex şi contradictoriu (*productiv* contradictoriu) al imaginilor lui Rabelais are loc restabilirea vecinătăţilor, foarte vechi, dintre lucruri : torentul imaginilor intră pe unul dintre marile făgaşuri ale tematicii literare. Pe acest făgaş înaintează torentul bogat şi năvalnic al imaginilor, temelor şi subiectelor, torent avîndu-şi izvoarele în folclorul dinaintea apariţiei claselor. Vecinătatea directă dintre bucate, băutură, moarte, împerechere, rîs (măscărici), naştere în imagine, temă şi subiect constituie semnul exterior al acestui torent al tematicii literare. Atît elementele înseşi în ansamblul imaginii, temei, subiectului, cît şi funcţiile artistico-ideo-

logice ale acestei vecinătăţi în totalitatea ei se schimbă radical pe diferite trepte ale evoluţiei. Dincolo de această vecinătate, ca semn exterior, se ascunde mai întîi o anumită formă a sentimentului timpului şi o anumită atitudine faţă de universul spaţial, adică un anumit cronotop.

Sarcina lui Rabelais constă în asamblarea lumii destrămate (ca rezultat al destrămării concepţiei medievale) pe o nouă bază materială. Unitatea şi perfecţiunea medievală (care încă era vie în opera de sinteză a lui Dante) este distrusă. Este distrusă şi concepţia istorică medievală — facerea lumii, păcatul originar, întîia venire a lui Hristos, mîntuirea, cea de a doua venire, Judecata de apoi — concepţie conform căreia timpul real era dispreţuit şi dizolvat în categoriile atemporale. În această concepţie timpul era doar element al distrugerii, fără funcţie creatoare. Lumea nouă nu avea ce face cu această viziune asupra timpului. Trebuie găsită o nouă formă de timp şi o nouă atitudine a timpului faţă de spaţiu, un spaţiu nou, terestru („Cadrul vechiului *orbis terrarum* era înlăturat; numai acum, de fapt, era descoperit pămîntul...")[1]. Era nevoie de un nou cronotop care să permită legătura vieţii reale (istoria) cu pămîntul real. Era necesar să se opună escatologiei un timp creator, productiv, un timp măsurat prin creaţie, nu prin distrugere. Temeiurile acestui timp creator erau conturate în imaginile şi temele folclorice.

[1] K. Marx şi Fr. Engels, *Opere*, vol. 20, p. 346 (ed. rusă).

VIII

BAZELE FOLCLORICE ALE CRONOTOPULUI RABELAISIAN

Principalele forme ale timpului productiv, eficient, își au obîrșiile în stadiul agricol primitiv al evoluției societății umane. Stadiile precedente au fost puțin favorabile evoluției sentimentului diferențiat al timpului și reflectării lui în rituri și imagini ale limbajului. Sentimentul puternic și diferențiat al timpului putea să apară doar pe baza muncii agricole colective. Tocmai aici s-a format acel sentiment al timpului care a stat la originea divizării și formării timpului social, al vieții cotidiene, al sărbătorilor, riturilor legate de ciclul muncilor agricole, de anotimpuri, de perioadele zilei, de stadiile creșterii plantelor și animalelor. Tot aici își are obîrșia și reflectarea acestui timp în limbaj, în cele mai vechi teme și subiecte care relevă relațiile temporale ale creșterii și ale *vecinătății temporale* a unor fenomene felurite (vecinătăți pe baza unității timpului).

Care sînt trăsăturile principale ale acestei forme a timpului ?

Timpul acesta este colectiv, el se diferențiază și se măsoară numai prin evenimentele vieții *colective,* tot ceea ce există în acest timp există doar pentru colectiv. Seria individuală a vieții încă nu s-a evidențiat (timpul interior al vieții individuale încă nu există, individul trăiește cu totul în exterior, în ansamblul colectiv). Și munca, și consumul sînt colective.

Timpul acesta este un timp laborios. Viața de zi cu zi și consumul nu sînt despărțite de procesul muncii productive. Timpul se măsoară prin evenimentele legate de muncă (fazele muncii agricole și subdiviziunile lor). Sentimentul timpului se formează în lupta colectivă, susținută, cu natura. El se naște în practica muncii colective, al cărei obiectiv este acela de a diferenția timpul și de a-i da formă.

Acesta este timpul *creşterii productive*. Este timpul vegetaţiei, al înfloririi, al rodirii, al coacerii, al înmulţirii roadelor, al reproducerii. Cursul timpului nu distruge şi nu împuţinează, ci înmulţeşte şi sporeşte cantitatea valorilor ; în locul unui grăunte semănat se nasc mai multe grăunţe, reproducerea recuperează întotdeauna pierderea unor exemplare izolate. Aceste unităţi dispărute nu sînt individualizate, evidenţiate, ele se pierd în masa noilor vieţi, care creşte şi sporeşte mereu. Dispariţia, moartea sînt percepute ca *însămînţare*, după care urmează mlădiţele răsărite, ce sporesc ceea ce s-a însămînţat, apoi recoltarea. Cursul timpului înseamnă nu numai creştere cantitativă, ci şi una calitativă — înflorire, maturizare. Întrucît individualitatea nu este încă separată, asemenea momente ca bătrîneţea, dezagregarea, moartea nu pot constitui decît momente supuse creşterii şi înmulţirii, ingrediente necesare ale creşterii productive. Latura lor negativă, caracterul lor pur distructiv final apar doar în plan pur individual. Timpul productiv înseamnă gestaţie, purtarea rodului, naştere şi iarăşi gestaţie.

Acest timp este orientat la maximum spre viitor. Este timpul grijii colective, laborioase, pentru viitor : se seamănă şi se recoltează roadele pentru viitor, se împerechează pentru viitor. Toate procesele muncii sînt orientate spre înainte. Consumul (atras mai mult de prezent, avînd un caracter static) nu e separat de munca productivă, nu este opus ei ca delectare individuală, autonomă. În general, nu poate încă exista o diferenţiere a timpurilor — prezent, trecut şi viitor (diferenţiere care ar presupune o *individualitate marcantă*, ca unitate de măsură). Timpul se caracterizează prin tendinţa generală spre înainte (a muncii, mişcării, acţiunii).

Acest timp este *profund spaţial şi concret*. El nu este despărţit de pămînt şi de natură. El este pe de-a-ntregul exterior, ca şi toată viaţa omului. Viaţa agricolă a oamenilor şi viaţa naturii (a Pămîntului) se măsoară cu aceleaşi etaloane, cu aceleaşi evenimente, au aceleaşi intervale, sînt inseparabile, prezentate în acelaşi act (indivi-

zibil) al muncii şi conştiinţei. Viaţa umană şi natura sînt percepute în aceleaşi categorii. Anotimpurile, vîrstele, nopţile şi zilele (şi subdiviziunile lor), împerecherea (căsătoria), graviditatea, maturizarea, bătrîneţea şi moartea — toate aceste categorii-imagini servesc în mod egal atît zugrăvirii tematice a vieţii umane, cît şi zugrăvirii vieţii naturii (sub aspect agricol). Toate aceste imagini sînt profund cronotopice. Timpul, aici, este cufundat în pămînt, semănat în pămînt şi tot aici se maturizează. În mişcarea lui, mîna lucrătoare a omului este contopită cu pămîntul, curgerea lui este creată, pipăită, mirosită (miresmele variate ale creşterii şi maturizării), văzută. El este dens, ireversibil (în cadrul ciclului), realist.

Timpul acesta este totalmente *unitar*. Această unitate totală este revelată pe fondul percepţiilor ulterioare ale timpului în literatură (şi, în general, în ideologie), cînd timpul evenimentelor personale, intime, familiale era individualizat şi separat de timpul vieţii istorice colective a ansamblului social, cînd apăruseră diferite etaloane de măsurare a vieţii *particulare* şi a evenimentelor istoriei (ele se aflau în planuri diferite). Deşi *abstract*, timpul a rămas unitar, dar din punct de vedere *tematic* el s-a dedublat. Subiectele vieţii private nu pot fi răspîndite, transferate în viaţa ansamblului social (a statului, a naţiunii); subiectele (evenimentele) istorice au devenit ceva specific distinct în comparaţie cu subiectele vieţii particulare (iubire, căsătorie); ele se intersectează doar în unele puncte specifice (războiul, căsătoria regelui, crima), din aceste puncte îndepărtîndu-se însă spre direcţii diferite (subiectul dublu al romanelor istorice : evenimentele istorice şi viaţa personajului istoric ca individ). Temele create în timpul unitar al folclorului primitiv au intrat în marea lor majoritate în componenţa subiectelor vieţii particulare, fiind, desigur, supuse unei reinterpretări substanţiale, unor regrupări şi permutări. Totuşi, aici, ele şi-au păstrat chipul real, deşi extrem de degenerat. Aceste teme puteau intra doar parţial în subiectele istorice şi, în plus, sub aspect simbolic sublimat. În perioada

capitalismului dezvoltat, viaţa social-politică, de stat, devine abstractă şi aproape lipsită de orice tematică.

Pe fondul acestei dedublări ulterioare a timpului şi tematicii devine foarte clară unitatea totală a timpului folcloric. Seriile vieţilor individuale încă nu se definiseră, nu există acţiuni particulare, nu există evenimente ale vieţii private. Viaţa este una şi pe de-a-ntregul „istorică" (folosind aici această categorie tîrzie); bucatele, băutura, împerecherea, naşterea, moartea nu constituiau momente ale existenţei private, ele erau o preocupare comună, erau „istorice", erau strîns legate de munca socială, de lupta cu natura, de război şi erau exprimate şi reprezentate prin aceleaşi categorii-imagini.

Acest timp antrenează totul în mişcarea sa ce nu cunoaşte nici un temei imobil, stabil. Toate lucrurile — soarele, stelele, pămîntul, marea etc. — sînt date omului nu pentru contemplare („poetică") individuală sau meditaţie dezinteresată, ci exclusiv în procesul colectiv al muncii şi luptei cu natura. Numai în acest proces el se întîlneşte cu ele şi numai prin prisma acestui proces ia contact cu ele şi le cunoaşte. (Această cunoaştere este mult mai realistă, obiectivă şi profundă, decît ar fi fost în condiţiile contemplării poetice pasive.) Astfel, toate lucrurile sînt antrenate în mişcarea vieţii, în evenimentele vieţii, ca participanţi vii. Ele iau parte la subiect şi nu sînt opuse acţiunilor ca fundal al lor. Ulterior, în epocile literare ale evoluţiei imaginilor şi subiectelor, are loc scindarea întregului material în evenimente tematice şi fundalul lor: peisajul natural şi principiile imuabile ale orînduirii social-politice sau morale etc., indiferent dacă acest fundal este conceput ca mereu imobil şi neschimbat sau numai în raport cu dinamica subiectului respectiv. Autoritatea timpului şi, deci, tematica în evoluţia literară ulterioară este mereu limitată.

Toate trăsăturile analizate ale timpului folcloric pot fi considerate ca valori pozitive. Însă ultima lui trăsătură (asupra căreia ne vom opri), *caracterul ciclic*, este o trăsătură negativă, care îi limitează forţa şi productivitatea

ideologică. Amprenta caracterului ciclic şi, deci, a *repetabilităţii* ciclice se află pe toate evenimentele acestui timp. Tendinţa lui spre înainte este frînată de ciclu. De aceea creşterea nu constituie o devenire autentică.

Acestea sînt principalele trăsături ale sentimentului timpului, format în stadiul agricol primitiv al evoluţiei societăţii umane.

Caracterizarea care am făcut-o timpului folcloric este, desigur, conformă concepţiei noastre despre timp. Noi nu-l considerăm ca fapt de *conştiinţă* a omului primitiv, ci îl prezentăm pe baza unui material obiectiv ca timp ce se dezvăluie în motivele antice corespunzătoare, determină îmbinarea lor în teme, determină logica desfăşurării imaginilor în folclor. El face posibilă şi inteligibilă acea vecinătate a lucrurilor şi fenomenelor, de la care am pornit şi la care vom reveni. Tot el a determinat şi logica specifică a riturilor şi sărbătorilor cultuale. Oamenii munceau şi trăiau în acest timp, dar el nu putea fi, desigur, înţeles şi evidenţiat prin cunoaşterea abstractă.

Este foarte limpede că în timpul folcloric caracterizat de noi vecinătatea lucrurilor şi fenomenelor ar fi trebuit să aibă un caracter special, net deosebit de caracterul vecinătăţilor din literatura ulterioară şi în genere din gîndirea ideologică a societăţii împărţite în clase. În condiţiile cînd seriile individuale ale vieţii n-au fost separate, în condiţiile unităţii totale a timpului, sub aspectul creşterii şi fertilităţii, asemenea fenomene ca împerecherea şi moartea (însămînţarea pămîntului, germinaţia), mormîntul şi pîntecele fecundat al femeii, bucatele şi băutura (roadele pămîntului), alături de moarte şi împerechere etc., trebuiau să se afle într-o vecinătate nemijlocită ; tot în această serie sînt implicate şi fazele vieţii soarelui (succesiunea zilelor şi nopţilor, a anotimpurilor) ca participant, împreună cu pămîntul, la evenimentul creşterii şi fertilităţii. Toate aceste fenomene sînt cuprinse într-un eveniment unitar, caracterizează diferitele laturi ale unuia şi aceluiaşi ansamblu : creşterea, fecunditatea, viaţa înţeleasă sub acelaşi semn al creşterii şi fecundităţii. Repe-

tăm : viața naturii și a omului sînt contopite în acest complex ; soarele e în pămînt, în produsul consumat, astfel el poate fi mîncat și băut. Evenimentele vieții umane sînt la fel de grandioase ca și evenimentele din viața naturii (pentru ele se folosesc aceleași cuvinte, aceleași tonuri care nu sînt defel metaforice). În plus, elementele vecinătății (toate elementele complexului) sînt de *valoare egală*. Bucatele și băutura sînt la fel de importante în această serie ca și moartea, procreația și fazele solare. Un singur mare eveniment al vieții (a omului și a naturii, la un loc) este prezentat sub diverse laturi și aspecte, la fel de necesare și importante.

Subliniem încă o dată : vecinătatea analizată de noi a fost cunoscută de omul primitiv nu în procesul gîndirii abstracte sau al contemplării, ci în procesul vieții înseși, al muncii colective în mijlocul naturii, al consumului colectiv al roadelor muncii și al grijii colective pentru creșterea și reînnoirea ansamblului social.

Ar fi absolut greșit să credem că vreunul dintre elementele vecinătății are prioritate și mai cu seamă ar fi greșit să acordăm această prioritate momentului sexual. Elementul sexual ca atare nu s-a desprins încă, iar aspectele lui specifice (împerecherea umană) erau percepute absolut la fel ca și celelalte elemente ale vecinătății. Toate acestea nu erau decît laturi diferite ale unuia și aceluiași eveniment unitar, laturi care se identificau una cu alta.

Am examinat vecinătatea luată în simplitatea ei maximă, în liniile ei mari, principale, dar în ea era antrenată o mare cantitate de noi și noi elemente, care complicau temele și determinau o mare varietate a combinațiilor tematice. Toată lumea accesibilă, pe măsura amplificării ei, era atrasă în acest complex, interpretată în el și prin el (practic și eficient).

Pe măsura stratificării de clasă a ansamblului social, complexul suferă modificări importante, iar motivele și temele corespunzătoare sînt supuse reinterpretării. Are loc diferențierea treptată a sferelor ideologice. Cultul se desparte de producție ; se separă și, într-o anumită mă-

sură, se individualizează sfera consumului. Elementele complexului se destramă şi se transformă din punct de vedere lăuntric. Asemenea elemente ale vecinătăţii cum sînt bucatele, băutura, actul sexual, moartea trec în *viaţa cotidiană*, care s-a individualizat. Pe de altă parte, ele intră în *rit*, căpătînd aici o semnificaţie *magică* (în genere, specific cultuală, rituală). Ritul şi viaţa cotidiană sînt strîns împletite între ele, dar între ele există o frontieră interioară : pîinea în ritual nu mai este pîinea reală, hrana cea de toate zilele. Această frontieră devine din ce în ce mai netă şi mai clară. Reflectarea ideologică (cuvîntul, reprezentarea) capătă forţă magică. Un lucru singular devine înlocuitorul ansamblului : de aici funcţia de substituire a jertfei (fructul adus ca jertfă figurează ca înlocuitor al întregii recolte, animalul — ca înlocuitor al întregii turme etc.).

În acest stadiu al separării (treptate) a producţiei, ritului şi vieţii curente se conturează asemenea fenomene ca *trivialitatea rituală* şi ulterior — *rîsul ritual, parodia şi bufoneria rituală*. Aici întîlnim acelaşi complex al creşterii-fecundităţii pe o nouă treaptă a evoluţiei sociale şi, deci, într-o nouă interpretare. Elementele vecinătăţii (amplificată pe baza antică) sînt ca şi înainte strîns unite între ele, dar sînt interpretate din punct de vedere magico-ritual şi separate de producţia socială, pe de o parte, şi de viaţa individuală, pe de alta (deşi se întrepătrund). În acest stadiu (mai exact la sfîrşitul lui), vechea vecinătate este prezentată detaliat în saturnaliile romane, unde sclavul şi măscăriciul devin locţiitorii împăratului şi zeului în moarte, unde apar formele parodiei rituale, unde „patimile" se amestecă cu rîsul şi veselia. Fenomene similare : trivialitatea nupţială şi ridiculizarea mirelui ; batjocorirea, de către soldaţi, a comandantului triumfător la intrarea în Roma (logica jertfei de substituire : prevenirea dezonoarei adevărate prin una fictivă ; mai tîrziu va fi interpretată ca prevenire a „zavistiei destinului"). În toate aceste fenomene, rîsul (în diferitele lui expresii) apare într-o strînsă îngemănare cu moartea, cu sfera

sexuală, precum şi cu sfera bucatelor şi băuturii. Această îngemănare a rîsului cu bucatele şi băutura de ritual, cu indecenţa şi moartea o întîlnim în structura comediei lui Aristofan (vezi acelaşi complex în *Alcesta* lui Euripide, în plan tematic). În aceste din urmă fenomene, vecinătatea antică analizată apare deja în plan pur literar.

Potrivit evoluţiei ulterioare a societăţii bazate pe clase şi diferenţierii din ce în ce mai mari a sferelor ideologice, se adînceşte tot mai mult scindarea (dedublarea) fiecăruia dintre elementele vecinătăţii : hrana, băutura, actul sexual, în aspectul lor real, trec în viaţa particulară, devin cu precădere preocupare *particulară* şi *cotidiană,* capătă coloritul specific al obişnuitului îngust, devin realităţi mărunte, „grosolane", fără nimic deosebit. Pe de altă parte, aceleaşi elemente, în cultul religios (şi parţial în genurile literare înalte şi ale altor ideologii) sînt sublimate excesiv (actul sexual este adesea sublimat şi disimulat într-atît, încît nu mai poate fi recunoscut), capătă un caracter simbolic abstract ; abstract-simbolice devin aici şi legăturile dintre elementele complexului. Ele refuză parcă orice legătură cu realitatea obişnuită, grosolană.

Marile realităţi, egale ca valoare, ale complexului antic dinaintea apariţiei claselor se rup una de alta, sînt supuse dedublării interioare şi unei reinterpretări ierarhice radicale. În ideologii şi în literatură, elementele vecinătăţii se dispersează în diverse planuri — superioare sau inferioare, în diverse genuri, stiluri, tonuri. Ele nu se mai întîlnesc împreună în acelaşi context, nu mai stau alături, deoarece ansamblul care le îngloba a dispărut. Ideologia reflectă ceea ce în viaţă este deja scindat, separat. Un element al complexului, cum este sfera sexuală (actul sexual, organele sexuale, excrementele, ca fiind legate de organele sexuale), în aspectul său real şi direct aproape că a fost înlăturat din genurile oficiale şi din limbajul oficial al grupurilor sociale dominante. Sub aspectul său sublimat, cum e *iubirea,* elementul sexual al complexului este introdus în genurile înalte, intrînd aici în vecinătăţi şi legături noi. Sub aspectul său laic, obişnuit, cum este

căsătoria, familia, procreaţia, sfera sexuală intră în genurile de mijloc, realizînd, de asemenea, vecinătăţi noi, durabile. Sfera mîncării şi băuturii are o existenţă semioficială şi, sub aspectul său real, curent, nedetaliat, dăinuie în genurile de mijloc şi în cele inferioare, ca amănunt secundar, uzual, al vieţii private. În seria individuală a vieţii, moartea s-a scindat, de asemenea, în diferite aspecte şi are o soartă deosebită în genurile înalte (literare şi ale altor ideologii), şi o alta în genurile de mijloc (care ţin total sau numai pe jumătate de moravuri). Ea intră în diferite vecinătăţi noi ; legăturile ei cu rîsul, actul sexual, parodia ş.a. încetează. Toate elementele complexului, în noile lor vecinătăţi, pierd legătura cu munca socială. În conformitate cu toate acestea se diferenţiază tonurile şi modalităţile stilistice ale diverselor aspecte ale elementelor complexului. Deoarece se mai păstrează unele legături între ele şi fenomenele naturii, aceste legături capătă în majoritatea cazurilor un caracter metaforic.

Evident, noi dăm aici o caracterizare foarte simplă şi sumară a destinelor diferitelor elemente ale complexului antic în societatea împărţită în clase. Ne interesează doar *forma timpului* ca fundament al vieţii ulterioare a temelor (şi a vecinătăţii temelor). Forma folclorică a timpului, caracterizată mai sus, a suferit modificări esenţiale. Tocmai asupra acestor modificări ne vom opri în continuare.

Este semnificativ faptul că toate elementele vecinătăţii antice şi-au pierdut contingenţa reală în timpul unitar al vieţii umane colective. Desigur, în gîndirea abstractă şi în sistemele concrete ale cronologiei (oricare ar fi ele) timpul îşi păstrează mereu unitatea sa abstractă. Dar, în limitele acestei unităţi calendaristice abstracte, timpul concret al vieţii umane s-a scindat. Din timpul comun al vieţii colective s-au separat seriile individuale ale vieţii, destinele individuale. La început ele nu s-au separat net din viaţa ansamblului social, ci se evidenţiază din el doar ca un basorelief plat. Societatea însăşi se scindează în grupuri şi subgrupuri de clasă, de care sînt legate direct seriile individuale ale vieţii şi împreună cu

care ele se opun ansamblului. Astfel, în stadiile timpurii ale societăţii sclavagiste şi în societatea feudală, seriile vieţii individuale sînt încă destul de strîns împletite cu viaţa comună a grupului social cel mai apropiat. Dar şi aici ele sînt totuşi separate. Cursul vieţilor individuale, cel al vieţii grupurilor şi cel al ansamblului social, de stat, nu se contopesc, ci se despart, se măsoară cu etaloane valorice diferite. Toate aceste serii evoluează după o logică proprie, au temele lor, folosesc şi reinterpretează în felul lor motivele antice. În cadrul seriei vieţii individuale se dezvăluie *aspectul interior* al timpului. Procesul separării, al ruperii de ansamblu, al seriilor vieţii individuale atinge punctul maxim în condiţiile dezvoltării relaţiilor băneşti în societatea sclavagistă şi în orînduirea capitalistă. Aici, seria individuală capătă un caracter particular specific, iar generalul — unul abstract la maximum.

Motivele antice care au trecut în temele seriilor vieţii individuale suferă aici o degenerare specifică. Bucatele, băutura, împerecherea etc. îşi pierd „patosul" antic (legătura, unitatea cu viaţa laborioasă a ansamblului social), devin, în cadrul vieţii individuale, preocupare privată măruntă, par a-şi fi epuizat semnificaţia. În urma izolării de viaţa productivă a ansamblului, de lupta colectivă cu natura, legăturile lor *reale* cu viaţa naturii slăbesc sau se întrerup definitiv. Izolate, sărăcite şi diminuate sub aspectul lor real, aceste elemente, pentru a-şi păstra semnificaţia în subiect, trebuie supuse unei anumite sublimări, unei amplificări metaforice a sensului (pe seama legăturilor cîndva reale), unei îmbogăţiri pe seama anumitor reminiscenţe confuze sau, în sfîrşit, să capete o semnificaţie pe baza *aspectului interior al vieţii*. Aşa e, de pildă, motivul vinului în poezia anacreontică (în sensul cel mai larg), motivul bucatelor în poemele gastronomice antice. (Deşi au un profil practic, uneori pur culinar, bucatele sînt prezentate nu numai sub aspect estetico-gastronomic, ci şi sub aspect sublimat, nu fără prezenţa unor reminiscenţe antice şi a unei amplificări metaforice.) Unul dintre motivele principale centrale ale temei seriei

vieții individuale a devenit *iubirea,* adică aspectul sublimat al actului sexual și al fecundității. Acest motiv oferă cele mai mari posibilități pentru toate direcțiile sublimării : amplificarea metaforică în diverse direcții (în acest sens un teren foarte favorabil îl prezintă limbajul), îmbogățirea pe seama reminiscențelor, în fine, prelucrarea sub aspect interior, subiectiv-psihologic. Însă acest motiv putea să obțină un loc central numai mulțumită locului său efectiv, real, pe care-l ocupă în seria vieții individuale, mulțumită legăturii sale cu căsătoria, familia, procreația și, în sfîrșit, mulțumită acelor fire importante care prin intermediul iubirii (căsătoria, procreația) leagă seria existenței individuale cu seriile altor existențe individuale, atît cu cele prezente, cît și cu cele ulterioare (copii, nepoți), și cu grupul social cel mai apropiat (prin familie și căsătorie). În literatura diferitelor epoci, a diferitelor grupuri sociale, în diverse genuri și stiluri, sînt desigur folosite, în mod diferit, atît elemente ale aspectului real al iubirii, cît și elemente ale aspectului sublimat.

În seria temporală închisă a vieții individuale, tema morții suferă o transformare profundă. Ea capătă aici sensul unui sfîrșit *absolut.* Cu cît seria vieții individuale e mai închisă, cu cît ea este mai izolată de viața ansamblului social, cu atît acest sens este mai elevat și absolut. Se curmă legătura morții cu fertilitatea (însămînțarea, pîntecele matern, soarele), cu nașterea unei vieți noi, cu rîsul ritual, cu parodia și măscăriciul. Unele dintre aceste legături, dintre aceste vecinătăți antice ale morții se păstrează, statornicindu-se în cadrul temei morții (moartea — secerătorul — secerișul — apusul — noaptea — mormîntul — leagănul etc.), dar au un caracter *metaforic* sau *mistico-religios.* (Tot în acest plan metaforic se situează și vecinătățile : moarte — nuntă — mire — patul nupțial — patul de moarte — moarte — naștere etc.) Însă atît în planul metaforic, cît și în cel mistico-religios, motivul morții apare în seria vieții individuale și în aspectul interior al celui condamnat să moară *(morituri)* — aici ele capătă funcția de „consolare", de „împăcare", de „com-

pătimire" —, nu în exterior, în viaţa colectivă laborioasă a ansamblului social (unde legătura morţii cu pămîntul, soarele, naşterea unei vieţi noi, leagănul ş.a. era *autentică şi reală*). În conştiinţa individuală închisă, raportată la persoana proprie, moartea înseamnă doar sfîrşitul şi e lipsită de orice legături reale şi productive. Naşterea unei vieţi noi şi moartea sînt situate în diferite serii ale vieţii individuale închise, moartea încheie o viaţă, naşterea începe alta nouă. Moartea individualizată nu este compensată de naşterea unor vieţi noi, nu este absorbită de creşterea triumfătoare, fiindcă ea a fost scoasă din acel ansamblu în care se realizează această creştere.

Paralel cu aceste serii ale vieţii individuale, deasupra lor, dar în afara lor, se formează seria timpului istoric, în care se desfăşoară viaţa naţiunii, a statului, a umanităţii. Indiferent de concepţiile general-ideologice şi literare şi de formele concrete de percepţie a acestui timp şi a evenimentelor care îi aparţin, el nu se contopeşte cu seriile vieţii individuale, se măsoară cu alte etaloane valorice ; în el au loc alte evenimente, este lipsit de aspectul interior, de prisma percepţiei din interior. Indiferent cum ar fi concepută şi prezentată influenţa lui asupra vieţii individuale, în orice caz, evenimentele lui sînt altele decît evenimentele vieţii individuale ; altele sînt şi temele. Pentru exegetul romanului, această problemă apare în legătură cu problema romanului istoric. O temă centrală şi aproape unică a subiectului pur istoric a rămas timp îndelungat tema războiului. Această temă propriu-zis istorică (căreia i s-au alăturat motivele cuceririlor, ale crimelor politice — înlăturarea pretendenţilor, răsturnările dinastice, căderea imperiilor, întemeierea altora, procesele, execuţiile etc.) se împleteşte, fără a se contopi, cu temele vieţii private a personajelor istorice (cu motivul central al iubirii). Sarcina principala a romanului istoric din perioada modernă consta în depăşirea acestei dualităţi : s-a făcut încercarea de a găsi un aspect istoric pentru viaţa particulară, iar istoria să fie prezentată „sub înfăţişare domestică" (Puşkin).

Cînd unitatea totală a timpului s-a scindat, cînd s-au degajat seriile vieţii individuale, în care marile realităţi ale vieţii comunităţii au devenit preocupări private mărunte, cînd truda colectivă şi lupta cu natura au încetat de a mai fi unica arenă de întîlnire a omului cu natura, atunci şi natura a încetat de a mai fi participantă vie la evenimentele vieţii : ea a devenit în special „locul acţiunii" şi fundalul ei, s-a transformat în peisaj, s-a dispersat în metafore şi comparaţii, folosite la sublimarea faptelor şi trăirilor individuale şi private, care n-aveau nici o legătură reală, esenţială, cu natura.

Dar în tezaurul limbajului şi în diferitele forme ale folclorului se păstrează unitatea totală a timpului în abordarea, prin prisma muncii colective, a lumii şi fenomenelor ei. Aici se păstrează baza reală a vecinătăţilor antice, logica autentică a conexiunii primare a imaginilor şi temelor.

Dar şi în literatură, acolo unde ea resimte influenţa mai adîncă şi importantă a folclorului, întîlnim urmele cele mai autentice şi profunde din punct de vedere ideologic ale vechilor vecinătăţi, încercări de restabilire a lor pe baza unităţii timpului folcloric. În literatură deosebim cîteva tipuri principale ale unui asemenea gen de încercări.

Nu ne vom opri asupra problemei complexe a eposului clasic. Vom remarca numai că aici, pe baza unităţii totale a timpului folcloric, se realizează o pătrundere adîncă, unică în genul ei, în timpul istoric, însă o pătrundere locală şi limitată. Seriile vieţii individuale apar aici ca basoreliefuri pe fondul puternic, cuprinzător al vieţii comunităţii. Indivizii sînt reprezentanţii ansamblului social, evenimentele vieţii lor coincid cu evenimentele vieţii ansamblului social, iar importanţa acestor evenimente este aceeaşi atît în plan individual, cît şi în plan social. Aspectul interior se contopeşte cu cel exterior ; omul este complet exteriorizat. Nu există preocupări private mărunte, nu există viaţă obişnuită : toate detaliile vieţii — bucatele, băutura, obiectele de uz casnic — sînt egale ca va-

loare cu marile evenimente ale vieţii, totul este la fel de important, de semnificativ. Nu există peisaj, nu există fundal mort, imobil ; totul acţionează, totul participă la viaţa unitară a ansamblului. În fine, metaforele, comparaţiile şi, în genere, toţi tropii stilului lui Homer nu şi-au pierdut încă definitiv sensul direct, nu servesc încă scopurilor sublimării. Astfel, o imagine folosită pentru comparaţie este egală ca valoare cu celălalt element al comparaţiei, are valoare în sine şi realitate, de aceea comparaţia devine aici aproape un episod intercalat, o digresiune (vezi comparaţiile desfăşurate la Homer). Aici, timpul folcloric trăieşte încă în condiţii sociale apropiate acelora care l-au generat. Funcţiile lui sînt încă directe şi el nu e prezentat încă pe fondul unui timp scindat, diferit.

Dar timpul epic *în ansamblul lui* este „un trecut absolut", este timpul strămoşilor şi al eroilor, separat printr-o frontieră de netrecut de timpul real al *contemporaneităţii* (contemporaneitatea creatorilor, interpreţilor şi ascultătorilor cîntecelor epice).

Elementele complexului antic au un alt caracter la Aristofan. Ele au determinat baza formală, însuşi fundamentul comediei. Ritualul mîncării, al băuturii, indecenţa rituală (culturală), parodia rituală şi rîsul, ca înfăţişări ale morţii şi ale vieţii noi, sînt lesne sesizabile la temelia comediei, ca spectacol cultual, reinterpretat în plan literar.

Pe această bază, toate fenomenele vieţii cotidiene şi ale vieţii particulare sînt cu totul transformate în comedia lui Aristofan : ele îşi pierd caracterul privat-cotidian şi, în pofida veşmîntului comic, capătă semnificaţie umană ; dimensiunile lor se augmentează fantastic ; se creează un fel de eroism al comicului sau, mai exact, *mitul comic*. În imaginile lui Aristofan, uriaşa sinteză social-politică cu caracter simbolic se împleteşte organic cu trăsături comice aparţinînd vieţii privat-cotidiene ; dar aceste trăsături îngemănate cu baza lor simbolică şi puse în lumină de rîsul ritual îşi pierd caracterul privat-cotidian limitat. În figurile lui Aristofan, în planul creaţiei

individuale, sub aspect redus și precis (ca filogeneză în autogeneză) apare evoluția măștii sacre antice, de la sensul inițial pur cultual pînă la tipul specific comediei de moravuri, *comedia dell'arte* (un Pantalone sau un Doctor); la Aristofan deslușim clar baza cultuală a figurii comice și remarcăm coloritul cotidianului așternut pe ea, dar încă destul de străveziu, încît baza transpare și îl modifică. Asemenea figură se îmbină lesne cu actualitatea stringentă — politică și filosofică (privind concepția despre lume) — fără a deveni însă prin aceasta o figură la ordinea zilei. Acest cotidian transformat nu poate încătușa fantasticul și nici nu poate să diminueze problematica și conținutul ideatic al figurilor.

Se poate spune că la Aristofan peste imaginea morții (sensul principal al măștii comice cultuale) se așternă, fără a o acoperi definitiv, trăsăturile individuale și tipice ale vieții cotidene, destinate dispariției prin rîs. Însă această moarte veselă este înconjurată de bucate, de băutură, de indecențe și de simbolurile germinației și fecundității.

De aceea, influența lui Aristofan asupra evoluției ulterioare a comediei, orientată în principal spre moravuri, a fost neînsemnată și superficială. Dar (pe linia folclorului primitiv) o *înrudire* sensibilă cu el se poate remarca la farsa parodică medievală. Tot pe aceeași linie se constată o înrudire substanțială la scenele comice și burlești din tragedia elisabetană și mai ales la Shakespeare (caracterul rîsului, vecinătatea lui cu moartea și atmosfera tragică, indecențele cultuale, mîncarea, băutura).

În opera lui Rabelais, influența directă a lui Aristofan se îmbină cu o profundă afinitate intrinsecă (pe linia folclorului din epoca primitivă). Aici întîlnim — pe altă treaptă a evoluției — același caracter al rîsului, același fantastic grotesc, aceeași transformare a tot ceea ce e privat, cotidian, același eroism al comicului și burlescului, același caracter al indecențelor sexuale, aceleași vecinătăți cu bucatele și băutura.

Un cu totul alt tip de relație față de complexul folcloric prezintă Lucian, care de asemenea a avut o influență considerabilă asupra lui Rabelais. Sfera privat-cotidiană, în care au trecut bucatele, băutura, raporturile sexuale, este prezentată de Lucian în specificitatea ei, ca moravuri private inferioare. Această sferă îi era necesară ca revers, pentru demascarea planurilor (sferelor) înalte ale ideologiei, devenite inactuale și false. În mituri există și elemente „erotice" și „obișnuite", dar ele au devenit ca atare doar în epocile ulterioare ale vieții și conștiinței, odată cu separarea existenței private, cu izolarea sferei erotice, cînd aceste sfere au căpătat nuanța specifică de inferior și neoficial. În mituri, aceste elemente erau semnificative și egale ca valoare cu oricare altele. Dar miturile au murit, fiindcă au dispărut condițiile care le-au generat (viața care le-a creat). Chiar și lipsite de viață, ele au continuat încă să existe în genurile inactuale și emfatice ale ideologiei înalte. Era necesar ca miturile și zeii să primească o lovitură care să-i oblige să „moară comic". Această moarte comică, definitivă, a zeilor are loc în operele lui Lucian. El alege acele aspecte ale mitului care corespund sferei erotice și sferei moravurilor private de mai tîrziu, le dezvoltă și le detaliază în spirit intenționat trivial și „fiziologic", coboară zeii în sfera moravurilor comice și a erotismului. Astfel, Lucian prezintă intenționat elementele complexului antic sub aspectul contemporan cu epoca lui, pe care acestea îl căpătaseră în condițiile destrămării societății antice, sub influența relațiilor monetare dezvoltate, în atmosfera aproape diametral opusă aceleia în care s-au format miturile. El pune în lumină inadecvarea lor ridicolă în realitatea contemporană lui, realitate pe care, deși o acceptă ca inevitabilă, nu o justifică defel (modalitatea în care Cervantes rezolvă antiteza).

Influența lui Lucian asupra lui Rabelais se manifestă nu numai în prelucrarea unor episoade (de pildă episodul cu ședera lui Epistemon în împărăția celor morți), dar și în modul de a nimici parodic sferele înalte ale ideolo-

giei prin intermediul introducerii lor în seriile materiale ale vieţii ; însă aceste serii materiale nu sînt privite de Rabelais sub aspectul lor privat-cotidian, ca la Lucian, ci în semnificaţia lor umană în condiţiile timpului folcloric, deci, mai degrabă, în maniera lui Aristofan.

Un tip special şi complex este prezentat în *Satiriconul* lui Petronius. În roman, bucatele, băutura, indecenţele sexuale, moartea şi rîsul se situează mai ales în planul existenţei cotidiene, dar această existenţă cotidiană — mai cu seamă cea a straturilor periferice, declasate, ale imperiului — este încărcată de reminiscenţe folclorice, mai ales în partea care ţine de aventură, şi cu toată depravarea şi grosolănia ei, cu tot cinismul ei, mai emană încă mireasma relictelor riturilor fertilităţii, a cinismului sacru al nunţii, a măştilor burleşti, parodice, ale mortului şi a dezmăţului sacru la înmormîntări şi pomeni. În cunoscuta nuvelă intercalată *Neprihănita matroană din Efes* sînt prezentate toate elementele principale ale complexului antic, reunite într-un remarcabil subiect real şi concis. Sicriul soţului în cavou ; tînăra văduvă neconsolată, hotărîtă să moară de durere şi de foame pe sicriul lui ; oşteanul tînăr şi vesel care păzeşte în apropiere crucile pe care au fost răstigniţi nişte tîlhari ; îndărătnicia ascetică, sumbră, şi dorinţa de moarte a tinerei văduve înfrînte de oşteanul îndrăgostit ; mîncarea şi băutura (carne, pîine şi vin) pe mormîntul soţului ; împreunarea lor în cavou, lîngă sicriu (conceperea unei vieţi noi în vecinătatea directă a morţii, „în pragul mormîntului") ; cadavrul tîlharului furat de pe cruce în timpul petrecerii amoroase ; moartea care îl ameninţă pe oştean ca răsplată pentru dragoste ; răstignirea (la dorinţa văduvei) a trupului soţului în locul cadavrului furat ; acordul dinaintea finalului : „mai bine un mort răstignit, decît să moară un om viu" (cuvintele văduvei) ; în final, uimirea comică a trecătorilor, văzînd cadavrul unui defunct care s-a căţărat singur pe cruce (în final — rîs). Acestea sînt *motivele* nuvelei respective, reunite într-un subiect absolut *real* şi, prin toate elementele lui, *necesar* (adică fără nimic forţat).

Aici există, fără excepţie, toate verigile principale ale seriei clasice : sicriu — tinereţe — mîncare şi băutură — moarte — împerechere — conceperea unei vieţi noi — rîs. Acest subiect scurt este un şir neîntrerupt de victorii ale vieţii asupra morţii ; viaţa triumfă asupra morţii de patru ori ; plăcerile vieţii (mîncarea, băutura, tinereţea, dragostea) triumfă asupra disperării sumbre şi dorinţei de moarte a văduvei ; mîncarea şi băutura, ca înnoire a vieţii, lîngă cadavrul defunctului ; conceperea unei vieţi noi lîngă sicriu (împreunarea) ; salvarea oşteanului de la moarte prin răstignirea cadavrului. În această serie este introdus şi un motiv suplimentar, de asemenea clasic, motivul răpirii, al dispariţiei cadavrului (dacă nu există cadavru — nu există moarte, indiciul învierii în lumea aceasta) şi motivul învierii în sens direct — învierea văduvei din durerea deznădăjduită şi din bezna de mormînt a morţii spre o nouă viaţă şi dragoste, şi sub aspectul comic al rîsului : falsa înviere a defunctului.

Atragem atenţia asupra conciziei excepţionale şi asupra *densităţii* acestei serii de motive. Elementele complexului antic sînt prezentate într-o vecinătate directă şi strînsă ; strînse unul lîngă altul, aproape că se acoperă reciproc, nu sînt separate de către alte făgaşuri lăturalnice, ocolite, ale subiectului, de reflecţii, digresiuni lirice, sublimări metaforice, care să strice unitatea planului sobru şi real al nuvelei.

Particularităţile modalităţii artistice cu care Petronius tratează complexul antic vor deveni absolut clare dacă ne vom aminti că aceleaşi elemente ale acestui complex, cu toate detaliile, dar sub aspect sublimat şi mistic, figurau, în vremea lui Petronius, în riturile misterelor elenistico-orientale şi, în special, în ritul creştin (vinul şi pîinea pe altarul-sicriu, simbolizînd corpul mistic al celui răstignit, mort şi înviat, împărtăşirea, prin mîncare şi băutură, dintr-o viaţă nouă, din înviere). Aici toate elementele complexului nu sînt date sub aspectul real, ci sub cel sublimat ; ele nu sînt legate printr-o temă reală, ci prin legături şi corelaţii mistico-simbolice, iar triumful vieţii asupra morţii (învierea) se săvîrşeşte în plan mistic şi nu

într-unul real şi terestru. În afară de aceasta, aici lipseşte rîsul, iar împerecherea este sublimată într-atît, încît de-abia mai poate fi recunoscută.

La Petronius, aceleaşi elemente ale complexului sînt reunite printr-un eveniment absolut real al vieţii şi moravurilor dintr-o provincie a Imperiului roman. Aici nu întîlnim nici cea mai mică trăsătură mistică, nici măcar simbolică, nici un element nu este prezentat nici măcar în sens metaforic. Totul este dat în plan absolut real : este absolut reală, prin intermediul bucatelor şi băuturii şi în prezenţa corpului tînăr şi puternic al oşteanului, trezirea văduvei la o nouă viaţă ; real este şi triumful vieţii noi asupra morţii în actul concepţiei ; absolut reală este şi pretinsa înviere a mortului, care s-a urcat singur pe cruce etc. Nu întîlnim aici nici un fel de sublimare.

Subiectul capătă o importanţă excepţională datorită acelor mari realităţi ale vieţii umane pe care le adună şi le pune în mişcare. Aici se reflectă, la scară mică, un eveniment mare, mare prin semnificaţia elementelor ce le cuprinde şi a legăturilor lor, ce depăşesc cadrul acelui mic petic de viaţă reală în care ele sînt reflectate. Avem aici un tip special de construcţie a unei imagini realiste, posibil numai ca urmare a folosirii folclorului. Este greu să-i găsim un termen adecvat. S-ar putea totuşi vorbi de *emblematism realist* ? Întreaga structură a imaginii rămîne reală, însă în ea sînt concentrate şi condensate aspecte de viaţă atît de importante şi mari, încît semnificaţia ei depăşeşte cu mult toate limitările spaţiale, temporale, social-istorice, fără a se desprinde totuşi de acest sol social-istoric concret.

Modul specific lui Petronius de a prelucra complexul folcloric şi în special nuvela analizată de noi au avut o influenţă uriaşă asupra fenomenelor similare din epoca Renaşterii. E drept, trebuie să remarcăm că aceste fenomene analoge din literatura Renaşterii se explică nu numai şi nu atît prin influenţa directă a lui Petronius, cît mai ales prin înrudirea cu el pe linia izvoarelor folclorice comune. Dar şi influenţa directă a fost mare. Se ştie că nuvela lui Petronius a fost repovestită într-una dintre

nuvelele *Decameronului* lui Boccaccio. Dar atît nuvela respectivă, cît şi *Decameronul* în ansamblu prezintă un tip de prelucrare a complexului folcloric înrudit cu cel al lui Petronius. Aici nu întîlnim nici simbolism, nici sublimare, dar nici naturalism. Triumful vieţii asupra morţii, toate bucuriile vieţii — mîncarea, băutura, împerecherea — în vecinătate directă cu moartea, în pragul mormîntului, caracterul rîsului care însoţeşte în mod egal apusul epocii vechi şi apariţia celei noi, învierea din bezna ascezei medievale, pentru o viaţă nouă prin împărtăşirea din mîncare, băutură, viaţa sexuală, din *trupul* vieţii — toate acestea înrudesc *Decameronul* cu tipul propus de Petronius. Aici întîlnim aceeaşi depăşire a limitărilor social-istorice fără a se rupe de ele, acelaşi emblematism realist (pe bază folclorică).

Încheind analiza bazelor folclorice ale cronotopului rabelaisian, trebuie să notăm că izvorul cel mai apropiat şi direct al lui Rabelais a fost cultura populară a rîsului din evul mediu şi din Renaştere, de analiza căreia ne vom ocupa într-o altă lucrare a noastră.

BCU IAŞI/CENTRAL

IX

CRONOTOPUL IDILIC ÎN ROMAN

Să trecem la un alt tip, foarte important pentru istoria romanului. Avem în vedere tipul idilic de restabilire a complexului antic și a timpului folcloric. Sînt diverse tipurile de idilă care au apărut în literatură din antichitate pînă în ultima vreme. Deosebim următoarele tipuri pure : idila de dragoste (a cărei specie principală este pastorala), idila muncii cîmpenești, cea a muncii meșteșugărești și idila familială. În afară de aceste tipuri pure, sînt foarte răspîndite tipurile mixte, în care predomină totuși un anumit aspect (dragostea, munca sau familia).

Pe lîngă deosebirile tipice arătate, există și altfel de deosebiri ; ele există atît între tipuri diferite, cît și între variantele aceluiași tip. Așa sînt deosebirile privind caracterul și gradul elementelor metaforice introduse în ansamblul idilei (de pildă, fenomenele naturii), adică măsura în care predomină legăturile pur reale sau cele metaforice ; deosebirile privind gradul elementului liric-subiectiv, al tematicii, gradul și caracterul sublimării etc.

Oricît ar fi ele de diferite, tipurile de idilă și variantele lor au — din unghiul de vedere al problemei care ne interesează — unele trăsături comune, determinate de poziția lor generală față de unitatea totală a timpului folcloric. Aceasta se exprimă mai întîi în relația specială a timpului cu spațiul în idilă ; îngemănarea organică, atașamentul vieții și evenimentelor ei față de un anumit loc — țara natală cu toate colțișoarele ei, munții, văile, cîmpiile, rîurile și pădurile natale, casa natală. Viața idilică și evenimentele ei sînt inseparabile de acest colțișor spațial concret, unde au trăit părinții și bunicii, unde vor trăi copiii și nepoții. Acest microunivers spațial este limitat și suficient sieși, nu este legat cu alte locuri, cu restul lumii. Dar, localizată în acest microunivers spațial limitat, seria vieții generațiilor poate fi infinit de mare. În idilă,

în majoritatea cazurilor, unitatea vieții generațiilor (în general a vieții oamenilor) este determinată esențialmente de *unitatea locului*, de atașamentul secular al vieții generațiilor față de un loc, de care această viață, în toate evenimentele ei, este inseparabilă. Unitatea locului diminuează și atenuează toate frontierele temporale dintre viețile individuale și dintre diferitele stadii ale aceleiași vieți. Unitatea timpului apropie și contopește leagănul și mormîntul (același colțișor, același pămînt), copilăria și bătrînețea (același crîng, același pîrîu, aceiași tei, aceeași casă), viața unor generații diferite, care au trăit în același loc, în aceleași condiții și au văzut aceleași lucruri. Această atenuare a frontierelor timpului, determinată de unitatea locului, contribuie în mod esențial la crearea ritmicității ciclice a timpului, caracteristică idilei.

O altă particularitate a idilei o constituie faptul că ea se limitează numai la cîteva realități principale ale vieții : dragostea, nașterea, moartea, căsătoria, munca, mîncarea și băutura, vîrstele. În microuniversul strîmt al idilei, ele se află în strînsă apropiere, între ele nu există contraste izbitoare și sînt egale ca valoare (în orice caz, tind spre aceasta). Strict vorbind, idila nu cunoaște cotidianul. Tot ceea ce este cotidian în raport cu evenimentele biografice și istorice esențiale și irepetabile, aici constituie lucrul cel mai important în viață. Dar în idilă, toate aceste realități importante ale vieții nu sînt prezentate sub înfățișarea lor realistă nudă (ca la Petronius), ci sub un aspect atenuat și într-o anumită măsură sublimat. Astfel, sfera sexuală aproape întotdeauna intră în idilă sub aspect sublimat.

În sfîrșit, cea de a treia particularitate a idilei, strîns legată de prima, o constituie îmbinarea vieții umane cu viața naturii, unitatea ritmului lor, limbajul comun pentru desemnarea fenomenelor naturii și evenimentelor vieții umane. Evident, în idilă, acest limbaj comun a devenit în cea mai mare parte pur metaforic și doar într-o mică măsură a rămas real (mai ales în idila muncilor cîmpenești).

În idila de dragoste toate elementele menționate de noi sînt diminuate. Convenționalismului social, complexi-

tății și separatismului existenței private le este opusă aici simplitatea vieții (nu mai puțin convențională) în sînul naturii, viață care se reduce de fapt la iubirea total sublimată. Totuși, dincolo de elementele convenționale, metaforice, stilizate, se simte vag unitatea folclorică totală a timpului și vecinătățile antice. Tocmai de aceea, idila de dragoste a putut să stea la baza variantei romanești și să constituie una dintre componentele altor variante românești (de pildă, la Rousseau). Însă idila de dragoste s-a dovedit deosebit de productivă în istoria romanului nu sub aspectul ei pur, ci asociată cu cea familială *(Werther)* și cea a muncilor cîmpenești (romanele regionale).

Idila familială aproape că nu se întîlnește în stare pură, dar asociată cu cea campestră are o însemnătate foarte mare. Aici are loc apropierea maximă de timpul folcloric, se relevă cel mai deplin vecinătățile antice și este posibil cel mai mare realism. Fiindcă idila familială nu se orientează spre viața pastorală convențională care, în această formă, nu există nicăieri, ci spre viața reală a agricultorului în condițiile societății feudale sau postfeudale, chiar dacă viața, într-o măsură sau alta, este idealizată și sublimată (gradul idealizării este foarte diferit). *Munca* are o importanță foarte mare în această idilă, ea determinîndu-i și caracterul (aceasta se poate vedea încă în *Georgicele* lui Vergiliu) ; aspectul muncii agricole creează o legătură *reală* și o comunicare a fenomenelor naturii cu evenimentele vieții umane (spre deosebire de legătura *metaforică* în idila de dragoste) ; pe lîngă aceasta, ceea ce este deosebit de important, munca agricolă transformă toate aspectele vieții cotidiene, le privează de caracterul lor particular, pur utilitar, neînsemnat, făcîndu-le *evenimente* importante ale vieții. Oamenii mănîncă produsul muncii lor ; el este legat de imaginile procesului de producție ; în el — în acest produs — se găsește în mod real soarele, pămîntul, ploaia (nu în ordinea legăturilor metaforice). La fel și vinul este cufundat în procesul culturii și producerii lui, băutul lui este inseparabil de sărbătorile legate de ciclurile agricole. În idilă, bucatele și băutura au un caracter social sau — cel mai adesea —

familial : la masă se adună *generațiile*, vîrstele. Pentru idilă este tipică vecinătatea dintre *bucate* și *copii* (chiar în *Werther* — tabloul hrănirii copiilor de către Lotte) ; această vecinătate este străbătută de ideea creșterii și înnoirii vieții. În idilă, copiii constituie adesea sublimarea actului sexual și al concepției, în legătură cu creșterea, înnoirea vieții, cu moartea (copiii și bătrînul, jocul copiilor pe mormînt etc.). Însemnătatea și rolul imaginii copiilor în idilele de acest tip sînt extrem de mari. Tocmai de aici, învăluiți încă în atmosfera idilei, copiii au pătruns pentru prima dată în roman.

Ca ilustrație la cele ce am spus despre funcția și rolul bucatelor în idilă poate servi cunoscuta idilă a lui Hebel, tradusă în rușește de Jukovski, *Terciul de ovăz*, deși didacticismul diminuează aici forța vecinătăților antice (în special, vecinătatea dintre copii și bucate).

Repetăm : în idilă, elementele vecinătăților antice apar, parțial, sub aspect sublimat, unele dintre ele sînt chiar neglijate ; viața cotidiană nu este întotdeauna transformată pînă la capăt, mai cu seamă în idilele realiste din perioada tîrzie (secolul al XIX-lea). E suficient să amintim idila *Moșierii de altădată* de Gogol, unde munca lipsește cu totul, celelalte elemente ale vecinătății — bătrînețea, iubirea, bucatele, moartea — fiind însă prezentate destul de complet (unele chiar sublimate la maximum) ; bucatele, care ocupă aici un loc foarte mare, sînt prezentate în plan pur cotidian (întrucît lipsește aspectul muncii).

În secolul al XVIII-lea, cînd problema timpului în literatură se punea cu stringență și precizie, cînd se trezea un nou sentiment al timpului, idila a căpătat o foarte mare importanță. Este impresionantă bogăția și varietatea speciilor idilei în secolul al XVIII-lea (mai ales în Elveția germană și în Germania). A apărut o formă specială de elegie, de tip meditativ, avînd un puternic element idilic (pe baza tradiției antice) : diverse meditații în ambianța cimitirului, unde figurează vecinătatea mormîntului, a iubirii, a vieții noi, a primăverii, a copiilor, a bătrîneții etc. Un exemplu cu o nuanță idilică foarte puter-

nică este *Cimitirul sătesc* al lui Gray (tradus tot de Jukovski). La romantici, care au continuat această tradiţie, vecinătăţile elegiace menţionate (mai ales iubirea şi moartea) sînt supuse unei reinterpretări radicale (Novalis).

În unele idile din secolul al XVIII-lea, problema timpului capătă un tîlc filosofic ; timpul organic autentic al vieţii idilice este opus aici timpului van şi fărîmiţat al vieţii urbane sau chiar timpului istoric (*O întîlnire neaşteptată* de Hebel).

Cum am spus, însemnătatea idilei pentru evoluţia romanului a fost mare. Pînă acum ea nu a fost înţeleasă şi apreciată la justa ei valoare, din care pricină au fost denaturate toate perspectivele istoriei romanului. Aici nu putem să abordăm această problemă importantă decît foarte superficial.

Influenţa idilei asupra evoluţiei romanului se manifestă în cinci direcţii principale : 1. influenţa idilei, a timpului idilic şi a vecinătăţilor idilice asupra romanului regional ; 2. tema distrugerii idilei în romanul educaţiei la Goethe şi în romanele influenţate de Sterne (Hippel, Jean Paul) ; 3. influenţa idilei asupra romanului sentimental de tip rousseauist ; 4. influenţa idilei asupra romanului familial şi asupra romanului generaţiilor ; 5. în sfîrşit, influenţa idilei asupra diferitelor variante ale romanului („omul din popor“ în roman).

În romanul regional se vede limpede evoluţia idilei familiale şi a idilei muncii, cîmpeneşti sau meşteşugăreşti, spre marea formă a romanului. Însuşi principiul fundamental al regionalismului în literatură — legătura seculară neîntreruptă a procesului vieţii generaţiilor cu o regiune delimitată — repetă relaţia pur idilică a timpului cu spaţiul, unitatea idilică a locului unde se desfăşoară întregul proces al existenţei. În romanul regional, procesul vieţii este amplificat şi detaliat (ceea ce e obligatoriu în roman), este evidenţiată latura ideologică — limbajul, credinţele, moravurile — dar şi ea este prezentată în legătură indisolubilă cu o regiune delimitată. Ca şi în idilă, în romanul regional, toate frontierele temporale sînt atenuate, iar ritmul vieţii umane este acordat cu ritmul na-

turii. Pe baza acestei rezolvări idilice a problemei timpului în roman (în ultimă instanță, pe bază folclorică), în romanul regional are loc metamorfoza vieții cotidiene : elementele ei devin evenimente importante și capătă semnificație tematică. Pe același temei, în romanul regional întîlnim toate vecinătățile folclorice caracteristice idilei. Ca și în idilă, vîrstele și repetabilitatea ciclică a procesului vieții au aici o importanță fundamentală. Eroii romanului regional sînt aceiași ca și în idilă : țărani, meșteșugari, pastori și învățători de țară.

Deși în romanul regional anumite teme sînt elaborate deosebit de minuțios (mai ales la asemenea reprezentanți ca Jeremia Gotthelf, Immermann, Gottfried Keller), timpul folcloric este însă folosit foarte limitat. Nu întîlnim aici emblematismul realist, amplu și profund, semnificația nu depășește limita social-istorică a imaginilor. Caracterul ciclic se manifestă deosebit de pregnant și de aceea principiul creșterii și al veșnicii înnoiri a vieții este diminuat, detașat de progresul istoric și chiar opus lui ; astfel, creșterea se transformă într-o absurdă batere a pasului pe loc, viața rămînînd în același punct al istoriei, pe aceeași treaptă a evoluției.

Prezentarea timpului idilic și a vecinătăților idilice este mult mai evidentă la Rousseau și în acele creații înrudite cu el ale epocii ulterioare. Această prezentare se face în două direcții : în primul rînd, elementele complexului antic — natura, iubirea, familia și procreația, moartea — sînt izolate și sublimate într-un plan filosofic înalt, ca niște forțe veșnice, puternice și înțelepte, forțe ale vieții universale ; în al doilea rînd, aceste elemente sînt destinate conștiinței individuale izolate și prezentate din punctul ei de vedere ca forțe tămăduitoare, purificatoare și alinătoare pentru acest complex, cărora trebuie să se abandoneze, să se supună și cu care urmează să se contopească.

Astfel, aici, timpul folcloric și vecinătățile antice sînt prezentate din punctul de vedere al stadiului contemporan (contemporan lui Rousseau și altor reprezentanți ai acestui tip de roman) al evoluției societății și conștiinței,

pentru care acestea constituie starea ideală pierdută a vieţii umane. Această stare ideală trebuie să devină din nou accesibilă, dar într-un alt stadiu al evoluţiei. Ce anume ar trebui păstrat din acest stadiu este definit de diverşi autori în mod diferit (nici Rousseau nu are un punct de vedere unitar), dar, oricum, se păstrează aspectul interior al vieţii şi, în majoritatea cazurilor, individualitatea (care, e drept, se transformă).

În legătură cu sublimarea filosofică a elementelor complexului, înfăţişarea lor se schimbă radical. Dragostea devine stihinică, misterioasă şi, cel mai adesea, ea este forţa fatală a îndrăgostiţilor, fiind tratată ca forţă interioară. Ea apare în vecinătatea naturii şi morţii. Alături de acest aspect nou al dragostei, dăinuie de obicei şi aspectul pur idilic, învecinat cu familia, copiii, bucatele (la Rousseau : iubirea lui Saint-Preux şi a Juliei, pe de o parte, iubirea şi viaţa de familie a Juliei şi a lui Valmar, pe de altă parte). Se schimbă, de asemenea, şi aspectul naturii în funcţie de vecinătatea în care este prezentată : iubirea năvalnică sau munca.

În concordanţă cu aceasta se schimbă şi subiectul. De regulă, în idilă nu existau eroi străini de lumea idilică. În romanul regional, apare uneori eroul care se rupe de ansamblul local, plecînd la oraş, şi care ori piere, ori se întoarce ca un fiu rătăcitor în comunitatea natală. În romanele aparţinînd direcţiei rousseauiste, eroii principali sînt oameni situaţi pe treapta contemporană a evoluţiei societăţii şi conştiinţei, oameni din seriile izolate ale vieţii individuale, oameni de tip „interior". Ei se tămăduiesc în contact cu natura, cu viaţa oamenilor simpli, de la care preiau înţelepciunea atitudinii faţă de viaţă şi moarte, sau renunţă la cultură, încercînd să se integreze complet în ansamblul unitar al unei colectivtăţi primitive (ca René la Chateaubriand sau Olenin la Tolstoi).

Linia rousseauistă a constituit un progres important. Ea nu cunoaşte limitele regionalismului. Aici nu întîlnim străduania disperată de a menţine rămăşiţele pe cale de dispariţie ale microuniversurilor patriarhale (provinciale), dealtfel puternic idealizate ; dimpotrivă, realizînd subli-

marea filosofică a unității antice, ea o transformă în ideal, văzînd în aceasta un temei şi o normă pentru critica stării societății contemporane. În majoritatea cazurilor, această critică este îndreptată în două direcții : împotriva ierarhiei feudale şi inegalității, împotriva arbitrarului absolut şi falsei convenționalități sociale, precum şi împotriva anarhismului goanei după profituri şi împotriva burghezului izolat şi egoist.

Din pricina secătuirii sale în plan sentimental, elementul idilic este supus, în romanul familial şi în romanul generațiilor, unei transformări radicale. Din timpul folcloric şi din vecinătățile antice s-a reținut numai ceea ce poate fi reinterpretat şi păstrat pe terenul familiei burgheze, al dinastiei. Cu toate acestea, legătura romanului familial cu idila se manifestă într-o serie întreagă de aspecte importante : această legătură determină nucleul — familial — al romanului.

Desigur, familia în romanul familial nu mai este o familie idilică. Ea este ruptă de localitatea de tip feudal, restrînsă, de ambianța imuabilă a naturii din care-şi trăgea seva, de munții, cîmpiile, rîurile şi pădurile natale. Unitatea idilică a locului se limitează în cel mai bun caz la casa familială, părintească, *urbană*, parte *imobiliară* a proprietății capitaliste. Însă nici această unitate de loc, în romanul familial, nu este obligatorie. Mai mult, detaşarea timpului vieții de un anumit loc limitat în spațiu, peregrinările eroilor principali înainte de a-şi întemeia o familie şi o situație materială constituie o trăsătură esențială a variantei clasice a romanului familial. Este vorba de întemeierea unei familii trainice, a unei situații materiale durabile, de învingerea hazardului (întîlniri întîmplătoare cu oameni întîmplători, situații şi evenimente întîmplătoare), care le caracterizează existența la început, de crearea unor relații trainice — *familiale* — cu oamenii, de limitarea universului lor la un anumit loc, la un anumit cerc îngust de oameni apropiați, adică limitarea la cercul familial. Adesea, eroul principal este la început un om fără căpătîi, fără familie, sărac ; el rătăceşte într-o lume străină, printre oameni străini, întîmpină numai necazuri,

sau repurtează succese neprevăzute, întîlnește întîmplător diferiți oameni care se dovedesc a fi, din cauze neînțelese la început, dușmanii sau binefăcătorii lui (ulterior, toate acestea se lămuresc pe linie familială). Acțiunea romanului îl conduce pe eroul (sau pe eroii) principal din lumea mare, dar străină, a hazardului spre lumea mică, sigură și fără griji, a familiei natale, unde nu există nimic străin, întîmplător, neînțeles, unde se restabilesc relațiile umane autentice, unde, pe baza familiei, se restabilesc vechile vecinătăți : iubirea, căsătoria, procreația, bătrînețea senină a părinților regăsiți, prînzurile familiale. Acest microunivers idilic, îngustat și sărăcit, constituie firul conducător și acordul final al romanului. Aceasta este schema variantei clasice a romanului familial, care începe cu *Tom Jones* al lui Fielding (cu modificările de rigoare, întîlnite și în *Peregrinul Pickle* de Smollett). Iată o altă schemă (a cărei bază este pusă de Richardson) : într-un microunivers familial se infiltrează o forță străină care amenință să-l distrugă. Diverse variante ale primei scheme clasice definesc romanele lui Dickens drept culme a romanului familial european.

Momentele idilice sînt presărate sporadic în romanul familial. Aici se desfășoară permanent lupta dintre neomenie și omenie în relațiile dintre oameni pe un fond patriarhal sau umanist-abstract. În lumea mare, rece și străină, se află ici-colo cîte o insuliță însorită de omenie și bunătate.

Elementul idilic este determinant și în romanul generațiilor (Thackeray, Freytag, Galsworthy, T. Mann). Dar cel mai adesea, aici, tema principală este distrugerea idilei, a relațiilor familiale idilice și patriarhale.

Tema distrugerii idilei (înțeleasă în sens larg) devine una dintre temele principale ale literaturii de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Tema distrugerii idilei meșteșugărești trece chiar în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Kretzer — *Meșterul Timpe*). Desigur, în literatura rusă limitele cronologice ale acestui fenomen sînt împinse spre cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Abordarea temei distrugerii idilei poate fi, desigur, foarte diferită. Aceste deosebiri sînt determinate de modul diferit de a înțelege și a aprecia lumea idilică distrusă, precum și de modul diferit de a aprecia forța distrugătoare, adică noua lume capitalistă.

În concepția liniei clasice principale de abordare a acestei teme — linia lui Goethe, Goldsmith, Jean Paul — lumea idilică distrusă nu este considerată ca un simplu fapt al trecutului feudal pe cale de dispariție, în limitele lui istorice, ci este privită prin prisma unei anumite sublimări filosofice (rousseauiste) : este adus în prim plan *umanismul* profund al omului idilic și umanismul relațiilor dintre oameni, apoi *integritatea* vieții idilice, legătura ei organică cu natura ; este evidențiată munca idilică nemecanizată și, în sfîrșit, *obiectele idilice,* inseparabile de munca și de existența idilică. Totodată este subliniat caracterul îngust și închis al microuniversului idilic.

Acestei lumi mici, condamnată la pieire, îi este opusă o lume mare, dar abstractă, în care oamenii sînt închiși în ei, egoiști practici și hrăpăreți, lume în care munca este diferențiată și mecanizată, în care obiectele sînt separate de munca individuală. Această lume mare trebuie asamblată pe o bază nouă, trebuie apropiată, umanizată. Trebuie găsită o nouă relație cu natura, nu cu natura mică a colțișorului natal, ci cu natura mare a lumii mari, cu toate fenomenele sistemului solar, cu bogățiile extrase din adîncurile pămîntului, cu varietatea geografică a țărilor și continentelor. În locul colectivității idilice limitate trebuie găsită o nouă colectivitate, capabilă să cuprindă întreaga omenire. Astfel e pusă în linii mari problema în creația lui Goethe (deosebit de clar în partea a doua a lui *Faust* și în *Anii de ucenicie)* și a altor reprezentanți ai acestei orientări. Omul trebuie educat sau reeducat pentru a trăi în această lume mare, străină lui, trebuie s-o asimileze, să și-o facă familiară. După definiția lui Hegel, romanul trebuie să educe omul pentru viața în societatea burgheză. Acest proces de educare presupune ruperea relațiilor idilice vechi, *expatrierea* omului.

Procesul reeducării omului este corelat aici cu procesul destrămării şi reconstruirii întregii societăţi, adică cu procesul istoric.

Aceeaşi problemă este pusă puţin altfel în romanul aparţinînd altei orientări, reprezentată de Stendhal, Balzac, Flaubert, Goncearov. În aceste romane este vorba, mai întîi, de destrămarea, dispariţia concepţiei şi psihologiei idilice, inadecvate lumii capitaliste. În majoritatea cazurilor nu întîlnim sublimarea filosofică a idilei. Dispariţia este prezentată în condiţiile unui centru capitalist al idealismului provincial sau al romantismului provincial al eroilor, care nu sînt deloc idealizaţi ; nici lumea capitalistă nu este idealizată : sînt revelate neomenia ei, abandonarea principiilor morale, formate în stadiile anterioare ale evoluţiei, destrămarea (sub influenţa banilor) a tuturor relaţiilor umane anterioare — dragostea, familia, prietenia, degenerarea muncii creatoare a omului de ştiinţă, a artistului etc. Omul pozitiv al lumii idilice devine ridicol, jalnic şi inutil, care ori piere, ori se reeducă şi devine un hrăpăreţ egoist.

Un loc aparte ocupă romanele lui Goncearov, care, în principal, se încadrează în cea de a doua orientare (mai ales *O poveste obişnuită).* În *Oblomov,* tema este tratată cu o limpezime şi o precizie excepţionale. Zugrăvirea vieţii idilice de la Oblomovka, apoi a celei din cartierul Viborg (cu moartea idilică a lui Oblomov) este realizată profund realist. Totodată este relevată omenia excepţională a omului idilic, Oblomov, şi „puritatea lui de hulub". În idilă (mai ales în cea din cartierul Viborg) sînt prezentate principalele vecinătăţii idilice — cultul mîncării şi băuturii, copiii, actul sexual, moartea etc. (emblematismul realist). Este subliniată aspiraţia lui Oblomov spre stabilitatea ambianţei, teama de schimbare, atitudinea lui faţă de timp.

Trebuie relevată în mod deosebit linia idilică rabelaisiană, reprezentată de Sterne, Hippel şi Jean Paul. După cele spuse de noi, îmbinarea elementului idilic (sentimental-idilic) cu specificul rabelaisian la Sterne (şi la adepţii lui) nu pare deloc ciudată. Înrudirea lor pe linie folclorică

este evidentă, deși constituie ramuri diferite ale evoluției literare a complexului folcloric.

Ultima direcție a influenței idilei asupra romanului se caracterizează prin pătrunderea în roman doar a unor elemente ale complexului idilic. Omul din popor are adesea în roman o origine idilică. Așa sînt figurile slujitorilor la Walter Scott, Savelici la Pușkin, la Dickens, în romanul francez (de la *O viață* de Maupassant pînă la Françoise a lui Proust) — toate figurile femeilor din Auvergne, Bretagne, purtătoare ale înțelepciunii populare și regionalismului idilic. Omul din popor apare în roman ca purtător al unei atitudini înțelepte față de viață și moarte, atitudine care iese din obișnuința claselor dominante (Platon Karataev la Tolstoi). De la el deprind mulți atitudinea înțeleaptă față de moarte (*Trei morți* de Tolstoi). De figura omului din popor este legată și prezentarea deosebită a bucatelor, băuturii, dragostei, procreației. Tot el este purtătorul eternei munci productive. Deseori este evidențiată imposibilitatea sănătoasă (demascatoare) a omului din popor de a înțelege tot ceea ce e fals și convențional.

Acestea sînt direcțiile principale ale influenței complexului idilic asupra romanului perioadei moderne. Aici încheiem scurta noastră trecere în revistă a principalelor forme de elaborare a timpului folcloric și a vecinătăților antice în literatură. Această trecere în revistă creează fondul necesar pentru înțelegerea justă a lumii rabelaisiene (precum și a altor fenomene, asupra cărora nu ne vom opri aici).

*
* *

Spre deosebire de toate tipurile de abordare a complexului antic analizate de noi (în afară de Aristofan și Lucian), *rîsul* are în lumea lui Rabelais o importanță hotărîtoare.

Dintre toate elementele complexului antic, singur rîsul n-a fost supus niciodată sublimării : religioase, mistice ori

filosofice. El n-a avut niciodată caracter oficial şi, chiar în literatură, genurile comice au fost întotdeauna cele mai libere, supuse cel mai puţin unor reglementări.

După decăderea antichităţii, în Europa n-a existat nici un cult, nici un rit, nici o ceremonie social-oficială, de stat, nici o festivitate, nici un gen sau stil oficial, aflate în slujba bisericii sau a statului (imnul, rugăciunile, formulele sacre, declaraţiile, manifestele etc.), în care rîsul să fie legiferat (în ton, stil, limbaj), chiar în formele lui cele mai atenuate : umorul şi ironia.

Europa n-a cunoscut nici mistica, nici magia rîsului ; rîsul n-a fost niciodată contaminat nici chiar de birocratismul obişnuit, de spiritul oficial închistat. El nu putea să degenereze şi să accepte minciuna, aşa cum se întîmpla cu tot ceea ce avea pretenţie de seriozitate (mai ales patetismul). Rîsul a rămas în afara minciunii oficiale, înveşmîntată în formele seriozităţii patetice. Astfel, toate genurile înalte şi serioase, toate formele şi stilurile, toate îmbinările directe de cuvinte, toate clişeele limbajului erau impregnate de minciună, de convenţionalism viciat, de ipocrizie şi falsitate. Numai rîsul a rămas necontaminat de minciună.

Avem în vedere rîsul nu ca act biologic şi psihofiziologic, ci rîsul în existenţa lui social-istorică obiectivă, în primul rînd în expresia lui verbală. În discurs, rîsul se manifestă în fenomenele cele mai variate, care nici pînă astăzi n-au făcut obiectul unui studiu istorico-sistematic aprofundat. Pe lîngă utilizarea poetică a cuvîntului „în alt sens decît cel propriu", adică pe lîngă tropi, există numeroase alte forme de folosire indirectă a limbajului : ironia, parodia, umorul, gluma etc. (nu există o clasificare sistematică în acest domeniu). Limbajul, în ansamblul său, poate fi utilizat în alt sens decît cel propriu. În toate aceste cazuri, însuşi *punctul de vedere* conţinut în discurs, modalităţile limbajului, *relaţia* sa cu *obiectul* şi *vorbitorul* sînt supuse reinterpretării. Aici are loc o permutare a planurilor limbajului, o apropiere între elementele neasociabile şi înlăturarea celor asociate, înlăturarea vecinătăţilor obişnuite şi crearea altora noi, eliminarea

clișeelor de limbaj și gîndire. În permanență are loc depășirea cadrului relațiilor interlingvistice ; de asemenea, se presupune depășirea cadrului acelui ansamblu verbal închis (parodia nu poate fi înțeleasă fără corelarea cu materialul parodiat, adică fără depășirea cadrului contextului respectiv). Toate aceste trăsături ale formelor de expresie a rîsului în discurs le înzestrează cu o anume forță și capacitate de a scoate obiectul din învelișul verbal-ideologic fals cu care fusese înveșmîntat. Rabelais dezvoltă la maximum această capacitate a rîsului.

Forța excepțională și radicalismul rîsului la Rabelais se explică în primul rînd prin obîrșia lui profund folclorică, prin legătura lui cu elementele complexului antic : moartea, nașterea, fecunditatea, creșterea. Este un rîs cu adevărat universal, care se joacă cu toate lucrurile lumii, mici și mari, îndepărtate și apropiate. Această legătură cu principalele realități ale vieții, pe de o parte, și înlăturarea radicală a tuturor învelișurilor verbal-ideologice false, care au denaturat și izolat aceste realități, pe de altă parte, deosebesc net rîsul rabelaisian de rîsul altor reprezentanți ai grotescului, umorului, satirei, ironiei. La Swift, Sterne, Voltaire, Dickens observăm o diminuare sistematică a rîsului rabelaisian, o slăbire sistematică a legăturilor lui cu folclorul (ele sînt încă puternice la Sterne și mai cu seamă la Gogol) și izolarea de marile realități ale vieții.

Aici revenim din nou la problema izvoarelor speciale ale lui Rabelais, la importanța uriașă a izvoarelor extraliterare. Un asemenea izvor este pentru Rabelais sfera neoficială a limbajului, înțesat de înjurături, simple și complexe, de tot felul de indecențe, o considerabilă greutate specifică avînd-o cuvintele și expresiile legate de beție. Această sferă a limbajului neoficial (masculin) reflectă încă și astăzi importanța rabelaisiană a indecențelor, a cuvintelor despre beție, excremente etc., însă în formă șablonizată, necreatoare. În sfera neoficială a limbajului păturilor de jos de la orașe și sate (dar mai ales de la orașe), Rabelais a întrezărit un punct de vedere specific asupra lumii, o selecție specifică a realităților, un

sistem specific al limbajului, net deosebit de cel oficial. El a observat absenţa totală a sublimării şi un sistem special al vecinătăţilor, străin sferelor oficiale ale limbajului şi literaturii. Această „sinceritate grosolană a pasiunilor populare", această „libertate a opiniei pieţei publice" (Puşkin) este amplu folosită de Rabelais în romanul său.

În sfera neoficială a limbajului există — integral sau fragmentar — anecdote curente, scurte povestioare, proverbe, calambururi, zicători, vorbe de duh, ghicitori erotice, cîntece etc., adică microgenuri lexicale şi folclorice. În toate, punctele de vedere, selecţia realităţilor (a temelor), dispunerea lor şi, în sfîrşit, atitudinea faţă de limbaj sînt similare.

Urmează apoi operele culte ale literaturii semioficiale : povestiri cu măscărici şi proşti, farse, fabliau-uri, glume, nuvele (ca produse ale unei a doua prelucrări), cărţi populare, basme etc. Şi abia pe urmă vin izvoarele literare propriu-zise ale lui Rabelais şi, în primul rînd, izvoarele antice [1].

Oricare ar fi aceste izvoare la Rabelais, ele sînt toate prelucrate dintr-un unghi de vedere unitar, sînt supuse unităţii unui obiectiv artistico-ideologic absolut nou. De aceea toate elementele tradiţionale capătă în romanul lui Rabelais un sens nou şi sînt înzestrate cu funcţii noi.

Aceasta se referă în primul rînd la structura compoziţională şi de gen a romanului. Primele două cărţi sînt construite după schema tradiţională : naşterea eroului în împrejurări miraculoase ; copilăria eroului ; anii de învăţătură ; faptele de arme şi cuceririle sale. Cartea a patra este construită după schema tradiţională a romanului de călătorii. Cartea a treia este constituită după o schemă aparte (antică) a drumului căutării sfaturilor şi învăţăturilor : vizitarea oracolelor, a înţelepţilor, a şcolilor filosofice etc. Ulterior, această schemă a „vizitărilor" (notabilităţilor, ale diferiţilor reprezentanţi ai grupurilor so-

[1] După cum am spus, izvoarele lui Rabelais le analizăm în monografia specială dedicată lui.

ciale etc.) a cunoscut o mare răspîndire în literatura epocii moderne (*Suflete moarte, Învierea*).

Dar aceste scheme tradiționale sînt reinterpretate, fiindcă materialul este prezentat aici în condițiile timpului folcloric. În primele două cărți ale romanului, timpul biografic este dizolvat în timpul impersonal al creșterii : creșterea și dezvoltarea corpului uman, a științelor și artelor, a unei noi concepții, a unei lumi noi, alături de lumea veche aflată în descompunere și pe cale de dispariție. Creșterea nu aparține unui anumit individ, nu este personală, ea depășește cadrul oricărei individualități : totul în lume crește, cresc toate lucrurile și fenomenele, lumea întreagă.

De aceea devenirea și perfecționarea omului individual nu sînt separate de creșterea istorică și de progresul cultural. Momentele, etapele și fazele principale ale creșterii și devenirii sînt considerate aici în spiritul folclorului, nu în seria individuală închisă, ci în ansamblul înglobator al vieții comune a neamului omenesc. Trebuie neapărat subliniat că la Rabelais nu se întîlnește aspectul individual interior al vieții. Omul la Rabelais este în întregime exteriorizat. El atinge o anumită limită a exteriorizării omului. Căci pe parcursul vastului roman al lui Rabelais nu întîlnim nici un episod în care să fie descrise gîndurile eroului, trăirile lui, în care să apară vreun monolog interior. În acest sens, în romanul lui Rabelais nu există un univers interior. Tot ceea ce se află în om este exprimat în acțiune și în dialog. În el nu e nimic din ceea ce ar exista, principial, numai pentru el și n-ar putea fi pus în lumină (exprimat). Dimpotrivă, tot ceea ce e în om capătă plenitudinea semnificației sale doar în expresia exterioară ; doar prin expresia exterioară el este implicat în existența autentică și în timpul real, autentic. De aceea și timpul este unitar, nescindat în aspecte interioare, fără ramificații și impasuri interne individuale, elementele lui se succed progresiv într-o lume comună tuturor și în mod identic pentru toți. Astfel, creșterea depășește orice limite individuale și devine creștere istorică. Tot astfel și problema perfecționării devine problemă a creșterii omului

nou odată cu o nouă epocă istorică, într-o nouă lume istorică, alături de moartea omului vechi şi a lumii vechi.

În consecinţă, vecinătăţile antice sînt restabilite aici pe o bază nouă, superioară. Ele sînt eliberate de tot ceea ce le separa şi le denatura în vechea lume, de toate interpretările în spiritul lumii de apoi, ele sînt eliberate de sublimări şi de reprimare. Aceste realităţi sînt purificate prin rîs, sînt scoase din toate contextele înalte care le izolau şi le deformau natura şi aduse în contextul (planul) real al vieţii umane libere. Ele sînt prezentate în lumea virtualităţilor umane liber realizate. Aceste virtualităţi nu sînt îngrădite de nimic. În aceasta constă specificul principal al lui Rabelais. Toate limitările istorice sînt într-un fel distruse, înlăturate definitiv de rîs. Victoria rămîne de partea naturii umane, a dezvăluirii libere a tuturor potenţelor pe care le conţine. În acest sens, lumea lui Rabelais este diametral opusă regionalismului limitat al microuniversului idilic. Rabelais desfăşoară pe o bază nouă spaţiile întinse, autentice ale universului folcloric. În limitele lumii spaţio-temporale şi ale potenţelor autentice ale naturii umane, imaginaţia lui nu este stăvilită şi limitată de nimic. Toate limitările rămîn pe seama lumii pe cale de dispariţie, pe seama lumii ridiculizate. Toţi reprezentanţii acestei lumi : călugări, teologi, războinici şi demnitari feudali, regi (Picrochole, Anarque), judecători, magistraţi ş.a., sînt ridicoli şi condamnaţi la pieire. Ei sînt absolut mărginiţi, posibilităţile lor sînt epuizate de realitatea lor jalnică. În opoziţie cu aceştia apar Gargantua, Pantagruel, Ponocrat, Epistemon şi — în parte — fratele Jean şi Panurge (care-şi depăşesc limitele). Ei sînt imagini ale infinitelor virtualităţi ale omului.

Eroii principali — Gargantua şi Pantagruel — nu sînt regi în acelaşi sens limitat ca regii feudali Picrochole şi Anarque ; ei nu sînt însă nici numai întruchiparea idealului regelui umanist, opus acestor monarhi feudali (deşi acest aspect există fără doar şi poate) ; în esenţa lor ei sînt imagini ale regilor folclorici. Lor, ca şi regilor din epopeile homerice, li se potrivesc cuvintele lui Hegel,

care spune că aceștia au fost aleși eroi ai operei „nu din sentimentul superiorității, ci ținînd seama de libertatea absolută a voinței și creației, realizate în ideea de regalitate". Asemenea eroi sînt făcuți regi pentru a fi înzestrați cu cele mai mari posibilități și cu libertate pentru realizarea lor deplină, a naturii lor umane. Însă regii ca Picrochole, regi reali ai unei lumi social-istorice pe cale de dispariție, sînt mărginiți și jalnici, ca și realitatea lor social-istorică — mărginită și jalnică.

Gargantua și Pantagruel sînt, deci, în esența lor, regi folclorici și viteji-uriași. Ei sînt, în primul rînd, *oameni*, care pot să realizeze liber toate potențele și cerințele naturii umane, fără nici un fel de compensații morale și religioase ale limitelor, slăbiciunilor și nevoilor pămîntești. Aceasta determină și specificul *figurii omului mare* la Rabelais. Omul mare rabelaisian este profund democratic. El nu este opus masei ca ceva excepțional, ca un om de altă specie. Dimpotrivă, el este făcut din același material general-uman ca și ceilalți oameni. El mănîncă, bea, își face nevoile, dă vînturi, cu singura deosebire că, în cazul lui, toate sînt de proporții grandioase. În el nu există nimic de neînțeles și străin naturii general-umane, masei. Lui i se potrivesc cuvintele lui Goethe despre oamenii mari : „Oamenii mai mari posedă doar un volum mai mare ; ei au aceleași virtuți și neajunsuri ca și majoritatea, doar în număr mai mare". Uriașul rabelaisian constituie treapta superioară a omului. Nimeni nu poate umili asemenea măreție, căci fiecare vede în ea grandoarea propriei sale naturi.

Prin aceasta omul mare rabelaisian se deosebește, principial, de orice fel de eroism care se opune masei celorlalți oameni ca ceva excepțional prin sîngele său, prin natura sa, prin exigențele și opinia sa asupra vieții și lumii (de eroismul romanului cavaleresc și baroc, de eroismul de tip romantic și byronian, de supraomul nietzschean). El se deosebește, de asemenea, și de proslăvirea „omului mărunt", ale cărui limite și slăbiciuni sînt compensate prin superioritate și puritate morală (eroii și eroinele sentimentalismului). Uriașul lui Rabelais, crescut

pe fond folcloric, este mare nu prin ceea ce îl deosebește de ceilalți oameni, ci prin omenia lui, el este mare prin plenitudinea dezvăluirii și realizării tuturor virtualităților umane, este mare într-o lume spațio-temporală reală ; viața lui lăuntrică nu e opusă celei exterioare (cum știm, el este complet exteriorizat, în sens pozitiv).

Tot pe fond folcloric este construită și figura lui Panurge. Dar acest fond, aici, este burlesc. Măscăriciul popular este reprezentat în această figură mult mai viu și pregnant decît în figurile similare din romanul și nuvelele picarești, adică în figura „picaroului".

Acestui fond folcloric al figurilor eroilor principali Rabelais îi adaugă unele trăsături, proprii idealului său umanist despre monarh, apoi și unele trăsături real-istorice. Dar, dincolo de ele, baza folclorică transpare și creează emblematismul realist profund al acestor figuri.

Desigur, creșterea liberă a tuturor potențelor umane nu este înțeleasă de Rabelais în plan biologic îngust. Lumea spațio-temporală a lui Rabelais este cosmosul descoperit din nou în epoca Renașterii. Acesta este în primul rînd lumea precisă, din punct de vedere geografic, a culturii și istoriei, este Universul explicat din punct de vedere astronomic. Omul poate și trebuie să cucerească acest univers spațio-temporal. Imaginile cuceririi tehnice a Universului sînt, de asemenea, prezentate pe un fond folcloric. „Pantagruelina", planta miraculoasă, este „iarba fiarelor" din folclorul universal.

În romanul său, Rabelais parcă ne arată cronotopul vieții umane, neîngrădit de nimic și universal. Aceasta era în deplin acord cu epoca marilor descoperiri geografice și cosmologice care se anunța.

X

OBSERVAȚII FINALE

Cronotopul determină unitatea artistică a operei literare în raporturile sale cu realitatea. Astfel, în operă, cronotopul include întotdeauna în sine un element valoric, care poate fi evidențiat din ansamblul artistic al cronotopului numai în cadrul unei analize abstracte. În artă și literatură, toate determinările spațio-temporale sînt inseparabile și nuanțate întotdeauna din punct de vedere emoțional-valoric. Desigur, gîndirea abstractă poate concepe timpul și spațiul separat, ignorînd elementul lor emoțional-valoric. Dar contemplarea artistică vie (căreia, de asemenea, îi este proprie cugetarea, dar nu cea abstractă) nu separă și nu ignoră nimic. Ea consideră cronotopul în toată unitatea și plenitudinea lui. Arta și literatura sînt pătrunse de *valori cronotopice* de dimensiuni și niveluri diferite. Orice motiv, orice element important al operei artistice constituie o asemenea valoare.

În eseurile noastre am analizat doar cronotopii mari, stabili din punct de vedere tipologic, care determină cele mai importante variante ale genului romanesc în etapele timpurii ale evoluției sale. În finalul lucrării noastre vom menționa doar unele valori cronotopice de niveluri și dimensiuni diferite, la care ne vom referi pe scurt.

În primul studiu am abordat cronotopul întîlnirii; în acest cronotop predomină nuanța temporală și el se distinge printr-un nivel înalt al intensității emoțional-valorice. Cronotopul *drumului*, de care se leagă, este mai mare ca amploare, dar aci intensitatea emoțional-valorică este mai mică. De obicei, în roman, întîlnirile au loc „la drum". „Drumul" este locul de preferință al întîlnirilor întîmplătoare. La drum (la „drumul mare"), în același punct temporal și spațial, se intersectează căile celor mai feluriți oameni — reprezentanți ai tuturor păturilor și stărilor sociale, ai tuturor religiilor, naționalită-

ţilor, vîrstelor. Aici se pot întîlni întîmplător cei care, normal, sînt despărţiţi de ierarhia socială şi de dimensiunea spaţiului, aici pot apărea diferite contraste, se pot ciocni şi împleti destine diferite. Aici se îmbină, într-un mod original, seriile spaţiale şi temporale ale destinelor şi vieţilor umane, complicîndu-se şi concretizîndu-se prin *distanţele sociale*, aici depăşite. Acesta este punctul de închegare şi locul de consumare a evenimentelor. Timpul, aici, parcă se revarsă în spaţiu şi curge prin el (formînd drumuri), de unde şi bogata metaforizare a drumului : „drumul vieţii", „a o apuca pe un drum nou", „drumul istoriei" etc. ; metaforizarea drumului este variată şi multiplană, dar nucleul principal îl constituie scurgerea timpului.

Drumul este deosebit de prielnic pentru prezentarea unui eveniment dirijat de întîmplare (dar nu numai pentru atît). Astfel devine clar rolul tematic important al drumului în istoria romanului. Drumul trece prin romanul antic de moravuri şi călătorii : *Satiriconul* lui Petronius şi *Măgarul de aur* al lui Apuleius. Tot la drum ies şi eroii romanelor cavalereşti medievale ; adesea toate evenimentele romanului se desfăşoară la drum sau sînt concentrate în jurul drumului (de o parte şi de alta a lui). Într-un roman ca *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach, drumul real al eroului spre Monsalvat trece insesizabil în metafora drumului, drumul vieţii, drumul sufletului, care ba se apropie de Dumnezeu, ba se îndepărtează de el (în funcţie de greşelile şi căderile eroului, de evenimentele la care este martor în drumul său real). Drumul a determinat subiectele romanului picaresc spaniol în secolul al XVI-lea *(Lazarillo, Guzmán)*. La hotarul dintre secolele XVI—XVII a ieşit la drum Don Quijotte, ca să întîlnească aci întreaga Spanie, de la ocnaşul mergînd la galere pînă la duce. Acest drum este încărcat de scurgerea timpului istoric, de urmele şi semnele cursului timpului, de indiciile epocii. În secolul al XVII-lea iese la drum, care se afla sub imperiul evenimentelor Războiului de treizeci de ani, Simplicissimus. Drumul traversează apoi, păstrîndu-şi semnificaţia magistrală, şi ase-

menea opere cruciale pentru istoria romanului cum sînt *Francion* al lui Sorel, *Gil Blas* al lui Lesage. Semnificația drumului se păstrează (deși diminuată) în romanele picarești ale lui Defoe și la Fielding. Drumul și întîlnirile care au loc pe parcursul lui își păstrează sensul tematic și în *Anii de ucenicie* și *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister* (deși sensul lor ideologic se schimbă în mod esențial, întrucît categoriile de „întîmplare" și „destin" sînt reinterpretate în mod radical). Pe un drum semireal, semimetaforic pornește și Heinrich von Ofterdingen la Novalis sau alți eroi ai romanului romantic. În sfîrșit, semnificația drumului și a întîlnirilor se păstrează în romanul istoric rus. De pildă *Iuri Miloslavski* de Zagoskin este construit pe această temă. Întîlnirea lui Griniov cu Pugaciov la *drum* pe *timp de viscol* determină subiectul în *Fata căpitanului*. Să ne amintim de rolul drumului în *Suflete moarte* de Gogol și în *Cui i-e bine în Rusia* de Nekrasov.

Fără a aborda aici problema modificării funcțiilor „drumului" și „întîlnirii" în istoria romanului, vom remarca doar una dintre trăsăturile foarte importante ale „drumului", comună pentru toate variantele romanului : drumul traversează *țara natală*, și nu o *lume* exotică *străină* (Spania lui *Gil Blas* este convențională, iar șederea temporară a lui Simplicissimus în Franța este fără importanță deoarece stranietatea țării este aici fictivă, iar de exotism — nici pomeneală) ; se dezvăluie *varietatea social-istorică* a acestei țări natale (astfel, dacă aici s-ar putea vorbi de exotism, acesta ar fi un „exotism social" : „speluncile", „drojdia" societății, lumea hoților). În această funcție, „drumul" a fost folosit și în genuri neromanești, fără subiect, cum sînt însemnările de călătorie din secolul al XVIII-lea (un exemplu clasic este *Călătorie de la Petersburg la Moscova* de Radișcev) și în reportajele de călătorie din prima jumătate a secolului al XIX-lea (la Heine, de pildă). Prin această caracteristică a „drumului", variantele romanești enumerate se deosebesc de altă linie a romanului de călătorii, reprezentată de romanul antic de călătorii, de romanul sofistic grec (analizei

lor i-am dedicat primul studiu din prezenta lucrare) ori de romanul baroc din secolul al XVII-lea. O funcţie similară cu cea a drumului o are în aceste romane „lumea străină", pe care marea şi o distanţă imensă o separă de ţara natală.

Spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, în Anglia se formează şi se impune, în aşa-numitul roman „gotic" sau „negru", un nou teritoriu de desfăşurare a evenimentelor romaneşti : *castelul* (pentru prima dată în acest sens la Horace Walpole — *Castelul din Otranto*, apoi la Radcliffe, Lewis ş.a.). Castelul este saturat de timp, de timp istoric în sensul strict al cuvîntului, adică de timpul trecutului istoric. Castelul este locul seniorilor din epoca feudală (deci şi al unor figuri istorice ale trecutului) ; secolele şi generaţiile au lăsat amprente puternice în diverse colţuri ale clădirii, în ambianţă, în arme, în galeria portretelor strămoşilor, în arhivele de familie, în relaţiile umane specifice succesiunii dinastice, transmiterii drepturilor ereditare. În fine, legendele şi tradiţiile reînvie odată cu amintirile despre evenimentele petrecute aici toate colţurile castelului şi ale împrejurimilor lui. Aceasta creează tematica specifică a castelului, dezvoltată în romanele gotice.

Istoricitatea castelului a permis timpului să joace un rol destul de important în evoluţia romanului istoric. Venit din secolele trecute, castelul este reîntors în trecut. E drept, amprentele timpului au întrucîtva caracter de muzeu, de anticariat. Walter Scott a izbutit să treacă peste pericolul colecţiei de antichităţi, orientîndu-se cu precădere spre legenda castelului, spre legătura castelului cu peisajul, înţeles şi interpretat din punct de vedere istoric. Fuziunea organică a aspectelor şi indiciilor spaţiale şi temporale, intensitatea istorică a acestui cronotop i-au determinat productivitatea plastică în diferitele etape ale evoluţiei romanului istoric.

În romanele lui Stendhal şi Balzac apare un loc cu totul nou de desfăşurare a evenimentelor — *salonul* (în sens larg). Evident, salonul nu apare pentru prima dată la ei, dar numai aici capătă plenitudinea semnificaţiei sale

ca loc de intersectare a seriilor spaţiale şi atemporale ale romanului. Din punct de vedere tematic şi compoziţional, aici au loc întîlniri (care nu mai au caracterul întîmplător al vechilor întîlniri la „drum“ sau într-o „lume străină“), aici se ţes şi se dezleagă intrigi, în sfîrşit, ceea ce e foarte important, aici au loc *dialoguri,* care capătă o importanţă excepţională în roman, sînt relevate caracterele, „ideile“ şi „pasiunile“ eroilor.

Această semnificaţie compoziţional-tematică este foarte limpede. În salon, în timpul Restaurăţiei şi al monarhiei din iulie, se află barometrul vieţii politice şi de afaceri, aici se creează şi se destramă reputaţii politice, financiare, sociale, literare, se nasc şi se prăbuşesc cariere, de aici se dirijează destinele politice înalte, destinele finanţelor, aici se hotărăşte succesul sau insuccesul unui proiect de lege, al unei cărţi, al unei piese, al unui ministru sau al unei curtezane, cîntăreaţă de cabaret ; aici sînt aproape complet reprezentate (adunate în acelaşi loc şi şi în acelaşi timp) toate nivelurile noii ierarhii sociale ; în sfîrşit, aici, în forme concrete, vizibile, este revelată puterea omniprezentă a noului stăpîn al vieţii — banul.

Dar principalul în toate acestea constă în împletirea a tot ceea ce este istoric şi social, public, cu ceea ce e particular şi chiar strict privat, de alcov, în împletirea intrigii particulare, obişnuite, cu cea politică şi financiară, a secretului de stat cu secretul de alcov, a seriei istorice cu cea cotidiană şi biografică. Aici sînt condensate indiciile vizibile, concrete, atît ale timpului istoric. cît şi cele ale timpului biografic şi cotidian, şi, totodată, sînt strîns legate între ele, sînt contopite în indiciile unitare ale epocii. Epoca devine astfel concret-vizibilă sub toate aspectele.

Desigur, la marii realişti — Stendhal şi Balzac — nu numai salonul serveşte ca loc de intersectare a seriilor temporale şi spaţiale, ca loc de condensare a amprentelor scurgerii timpului în spaţiu. Acesta este doar unul dintre locuri. Balzac posedă capacitatea excepţională de a *„vedea“* timpul în spaţiu ; merită să amintim chiar şi numai

remarcabila prezentare a caselor ca istorie materializată, descrierea străzilor, a oraşului, a peisajului sătesc în planul elaborării lui în timp şi istorie.

Ne vom referi la încă un exemplu de intersectare a seriilor spaţială şi temporală. În *Doamna Bovary* de Flaubert, locul acţiunii este un *„orăşel provincial"*. Orăşelul mic-burghez de provincie, cu felul lui înapoiat de trai, este un loc foarte răspîndit pentru derularea evenimentelor româneşti, în secolul al XIX-lea (şi înainte, şi după Flaubert). Acest orăşel are cîteva variante, printre care şi una foarte importantă — cea idilică (la regionalişti). Ne vom referi doar la varianta flaubertiană (care de fapt n-a fost creată de Flaubert). Asemenea orăşel este locul timpului ciclic al vieţii cotidiene. Aici nu există evenimente, ci doar „obişnuitul" repetat. Timpul este lipsit de cursul său istoric ascendent, el înaintează în cicluri limitate : ciclul zilei, al săptămînii, al lunii, al vieţii întregi. Ziua nu e niciodată zi, anul nu e an, viaţa nu e viaţă. Zi de zi se repetă aceleaşi fapte obişnuite, aceleaşi teme de discuţie, aceleaşi cuvinte etc. În acest timp oamenii mănîncă, beau, au soţii, amante, ţes intrigi mărunte, şed în prăvălioarele sau în birourile lor, îşi omoară timpul cu jocuri de cărţi, bîrfesc. Acesta este timpul banal al vieţii cotidiene. Ne este cunoscut în diverse variante : la Gogol, Turgheniev, la Gleb Uspenski, Şcedrin, Cehov. Indiciile acestui timp sînt simple, materiale, îngemănate strîns cu locurile obişnuite : căsuţele şi odăiţele orăşelului, străzile somnolente, praful şi mustele, cluburile, biliardul etc., etc. Timpul este lipsit de evenimente şi de aceea pare că s-a oprit. Aici nu au loc nici „întîlniri", nici „despărţiri". Acesta este un timp dens, vîscos, care se tîrăşte în spaţiu. De aceea el nu poate fi timpul principal al romanului. El este folosit de romancieri ca un timp auxiliar, este îmbinat cu alte serii temporale ciclice sau e întrerupt de ele ; deseori serveşte ca fond contrastant pentru serii temporale evenimenţiale viguroase.

Vom examina încă un cronotop pătruns de o înaltă intensitate emoţional-valorică : *pragul* ; el poate fi asociat şi cu tema întîlnirii, însă întregirea lui substanţială este

cronotopul *crizei* și al *cotiturii* în viață. Însuși cuvîntul „prag" a căpătat în limbaj (alături de sensul său real) un sens metaforic, asociindu-se cu momentul cotiturii vieții, al crizei, al hotărîrii care modifică viața (sau al nehotărîrii, al fricii de a trece pragul). În literatură, cronotopul pragului este întotdeauna metaforic și simbolic, uneori în formă deschisă, dar cel mai adesea în formă implicită. La Dostoevski, de pildă, pragul și cronotopii vecini : scara, anticamera și coridorul, precum și cronotopii care-i continuă : strada, piața publică, sînt locurile principale ale acțiunii în operele lui, locurile unde se desfășoară evenimentele crizelor, căderilor, renașterilor, înnoirilor, clarviziunilor, deciziilor, care determină întreaga viață a omului. De fapt, în acest cronotop, timpul este clipă care parcă nu are durată și se desprinde din cursul normal al timpului biografic. La Dostoevski, aceste clipe intră în timpul specific *misterului* și carnavalului. Toate aceste timpuri se învecinează, se intersectează și se împletesc în mod original în creația lui Dostoevski, la fel cum, în decursul multor secole, se învecinau în piețele publice ale evului mediu și Renașterii (de fapt, în forme puțin schimbate, și în piețele Greciei și Romei antice). La Dostoevski, pe străzi și în scenele de masă din interiorul caselor (cu precădere — din saloane) parcă învie piața vechilor carnavale și mistere[1]. Desigur, cu aceasta nu am epuizat cronotopii creației lui Dostoevski : ei sînt complecși și variați, ca și tradițiile reînnoite prin ei.

Spre deosebire de Dostoevski, în creația lui L. N. Tolstoi cronotopul principal este timpul biografic, ce se scurge în spațiile interioare ale caselor și conacelor nobilimii. În operele lui Tolstoi există, bineînțeles, și crize,

[1] Tradițiile culturale și literare (printre care și cele mai vechi) se păstrează și trăiesc nu în amintirea subiectivă, individuală a unui om izolat și nici în vreun „psihic" colectiv, ci în formele obiective ale culturii înseși (printre care și formele lingvistice și verbale) ; în acest sens, ele sînt semisubiective și semiindividuale (prin urmare și sociale) ; de aici ele intră în operele literare, uneori ocolind complet memoria subiectiv-individuală a creatorilor.

şi căderi, şi înnoiri, şi renaşteri, dar ele nu sînt instantanee şi nu se desprind din cursul timpului biografic, ci sînt puternic sudate cu el. De pildă criza şi iluminarea lui Ivan Ilici cuprind ultima perioadă a bolii sale şi se încheie chiar înainte de sfîrşitul vieţii. Îndelungă, treptată şi absolut biografică este şi regenerarea lui Pierre Bezuhov. Mai puţin îndelungă, dar nu instantanee, este regenerarea şi pocăinţa lui Nikita *(Puterea întunericului)*. La Tolstoi întîlnim o singură excepţie : regenerarea radicală, cu nimic pregătită şi absolut neaşteptată a lui Brehunov, în ultima clipă a vieţii lui *(Stăpînul şi argatul)*. Lui Tolstoi nu-i plăcea clipa, nu încerca s-o umple cu ceva esenţial şi hotărîtor ; la el, cuvîntul „brusc" se întîlneşte foarte rar şi nu introduce niciodată vreun eveniment esenţial. Spre deosebire de Dostoevski, lui Tolstoi îi place durata, lungimea timpului. Alături de timpul şi spaţiul biografic, o importanţă capitală o au la Tolstoi cronotopul naturii, cronotopul familial-idilic şi chiar cronotopul muncii idilice (descrierea muncii ţăranilor).

*
* *

În ce constă importanţa cronotopilor examinaţi de noi ? În primul rînd, este evidentă importanţa lor tematică. Ei sînt centre în jurul cărora se organizează principalele evenimente ale subiectului romanului. În cronotop se înnoadă şi se deznoadă firele subiectului. Se poate afirma deschis că lor le aparţine rolul principal în alcătuirea subiectului.

Alături de aceasta iese în evidenţă importanţa *figurativă* a cronotopilor. În ei, timpul capătă un caracter concret-senzorial ; în cronotop, evenimentele subiectului se concretizează, capătă trup, în ele pulsează sîngele. Despre un eveniment se poate relata, informa, totodată se pot da indicaţii exacte despre locul şi timpul desfăşurării lui. Însă evenimentul nu devine imagine. Cronotopul este acela care oferă un teren potrivit, substanţial, pentru prezentarea în imagini a evenimentelor. Acest lucru este po-

sibil tocmai datorită condensării şi concretizării deosebite a indiciilor timpului — timpul vieţii umane, timpul istoric — în anumite sectoare ale spaţiului. Tocmai aceasta creează posibilitatea construirii imaginii evenimentelor în cronotop (în jurul cronotopului). El serveşte ca punct principal pentru desfăşurarea „scenelor" în roman, în timp ce alte evenimente „de legătură", aflate în afara cronotopului, sînt prezentate sub formă de relatare şi informare seacă (la Stendhal, de pildă, informarea şi relatarea au o mare importanţă ; reprezentarea este concentrată în cîteva scene ; aceste scene aruncă o lumină concretizatoare şi asupra părţilor informative ale romanului : vezi, de pildă, structura romanului *Armance*). Astfel, cronotopul, ca materializare principală a timpului în spaţiu, constituie centrul concretizării plastice, al întregului roman. Toate elementele abstracte ale romanului — generalizări filosofice şi sociale, idei, analize ale cauzelor şi efectelor etc. — gravitează în jurul cronotopului şi prin intermediul lui capătă trup şi sînge, sînt implicate în expresivitatea artistică. Aceasta este importanţa figurativă a cronotopului.

Cronotopii examinaţi de noi au un caracter tipic, de gen, ei stau la baza anumitor variante ale genului romanesc care s-a format şi dezvoltat de-a lungul secolelor (e adevărat, funcţiile cronotopului drumului, de pildă, se modifică în acest proces al evoluţiei). Dar orice imagine literar-artistică este cronotopică. Esenţialmente cronotopic este limbajul, ca tezaur de imagini. Este cronotopică şi forma internă a cuvîntului, adică acel semn mijlocitor cu ajutorul căruia semnificaţiile spaţiale iniţiale sînt transferate în relaţii temporale (în sensul cel mai larg). Nu este locul aici să abordăm această problemă cu totul specială. Ne vom referi la capitolul respectiv din lucrarea lui Cassirer — *Filosofia formelor simbolice* — unde este prezentată analiza, bogată în material factologic, a reflectării timpului în limbaj (a asimilării timpului de către limbaj).

Principiul cronotopismului imaginii literar-artistice a fost revelat pentru prima oară, cu toată claritatea, de că-

tre Lessing, în *Laocoon*. El constată caracterul temporal al imaginii literar-artistice. Tot ceea ce este static spațial nu trebuie descris static, ci trebuie antrenat în seria temporală a evenimentelor și a narațiunii-imagine. Astfel, în cunoscutul exemplu al lui Lessing, Homer nu descrie frumusețea Elenei, ci prezintă efectul ei asupra bătrînilor din Troia, printr-o serie de gesturi și fapte ale bătrînilor. Frumusețea este introdusă în lanțul evenimentelor înfățișate, fără a constitui însă obiectul unei descrieri statice, ci obiectul unei narațiuni dinamice.

Însă Lessing, în pofida temeiniciei și productivității modului de abordare a problemei timpului în literatură, o abordează totuși mai ales în plan tehnico-formal (desigur, nu în sens formalist). El nu pune deschis, direct, problema asimilării timpului real, adică problema asimilării realității istorice în imaginea poetică, deși această problemă, în treacăt, este tratată și în lucrarea sa.

Pe fondul acestui cronotopism general (formal și material) al imaginii poetice, ca imagine a artei temporale, care înfățișează fenomenele spațio-senzoriale în mișcarea și devenirea lor, se explică specificul acelor cronotopi tipici, de gen, indispensabili constituirii subiectului, despre care am vorbit pînă acum. Aceștia sînt cronotopi romanești și epici, care servesc la asimilarea realității temporale reale (istorică, pînă la un anumit punct), care permit reflectarea și introducerea în planul artistic al romanului a unor momente esențiale ale acestei realități.

*
* *

Ne referim aici numai la cronotopii mari, cuprinzători și esențiali. Dar fiecare asemenea cronotop poate include în sine un număr nelimitat de cronotopi mai mici : orice temă, după cum am văzut, poate avea propriul ei cronotop.

În cadrul aceleiași opere și al creației aceluiași autor observăm o mulțime de cronotopi și raporturile complexe

dintre ei, specifice pentru opera sau autorul respectiv ; unul dintre ei însă este mai cuprinzător, adică dominant (tocmai aceştia au format obiectul analizei noastre). Cronotopii se pot încorpora unul într-altul, ei pot să coexiste, să se împletească, să se succeadă, să se compare, să se confrunte sau să se afle în raporturi şi mai complexe. Aceste interrelaţii dintre cronotopi nu pot intra, ele însele, în nici unul din cronotopii aflaţi în interferenţă. Caracterul general al acestor interrelaţii este *dialogic* (în sensul larg al termenului). Dar acest dialog nu poate intra în lumea reprezentată în operă şi nici în vreunul dintre cronotopii ei : el se află în afara lumii reprezentate, deşi nu în afara operei în ansamblul ei. El (dialogul) intră în lumea autorului, a interpretului, în lumea ascultătorilor şi cititorilor. Aceste lumi sînt şi ele cronotopice.

Dar cum ne sînt prezentaţi cronotopul autorului şi cel al ascultătorului sau al cititorului ? Ei sînt prezentaţi mai întîi în existenţa materială exterioară a operei şi în compoziţia ei pur exterioară. Dar materialul operei nu este inert, ci grăitor, semnificativ (sau semiotic), nu numai că-l vedem şi-l atingem, dar auzim în el şi voci (chiar în cazul unei lecturi în gînd, pentru sine). Noi avem un text care ocupă un anumit loc în spaţiu, adică este localizat ; iar crearea şi cunoaşterea lui au loc în timp. Textul ca atare nu este inert : de la orice text, uneori trecînd printr-un lung şir de verigi intermediare, ajungem, în definitiv, întotdeauna la vocea umană, ca să spunem aşa, ne izbim de om ; dar textul este fixat întotdeauna într-un material inert : în stadiile timpurii ale evoluţiei literaturii — în sonoritatea fizică, în stadiul scrierii — în manuscrise (pe piatră, pe cărămizi, pe piele, pe papirus, pe hîrtie) ; ulterior manuscrisul poate lua forma cărţii (cartea-sul sau cartea-codex). Dar manuscrisele şi cărţile de orice formă se situează la hotarul dintre natura moartă şi cultură, însă dacă le abordăm ca purtătoare ale textului, atunci ele intră în domeniul culturii, în cazul nostru — în domeniul literaturii. În acel timp-spaţiu absolut real, în care răsună opera, în care se află manuscrisul sau cartea, se află şi oamenii reali care ascultă şi citesc textul.

Desigur, aceşti oameni reali (autori şi ascultători-cititori) se pot afla (şi de obicei se află) în timpuri şi spaţii diferite, uneori despărţiţi de secole şi spaţii întinse ; cu toate acestea însă ei se află într-o lume istorică reală şi unitară incompletă, care este separată printr-o frontieră principială netă de lumea *reprezentată* în text. Putem, deci, să numim această lume lumea *creatoare* a textului : toate elementele ei (şi realitatea reflectată în text, şi autorii-creatori ai textului, şi interpreţii textului — dacă există — şi, în fine, ascultătorii-cititori, care reînvie şi, în acest proces, reînnoiesc textul) participă în mod egal la crearea lumii reprezentate în text. Din cronotopii reali ai acestei lumi creatoare se desprind cronotopii reflectaţi şi *creaţi* ai lumii reprezentate în operă (în text).

După cum am spus, între lumea reală creatoare şi lumea reprezentată în operă există o frontieră netă. Acest lucru nu trebuie ignorat niciodată ; nu trebuie să se confunde, cum s-a făcut şi se mai face încă uneori, lumea reprezentată cu lumea creatoare (realism naiv), autorul-creator al operei cu autorul-individ (biografism naiv), ascultătorul-cititor din diferite (şi numeroase) epoci, care re-creează şi reînnoieşte, cu ascultătorul-cititor contemporan pasiv (dogmatism în concepţie şi apreciere). Toate confuziile de acest fel sînt absolut inadmisibile. Dar tot atît de inadmisibilă este şi conceperea acestei frontiere principiale ca absolută şi de netrecut (apreciere dogmatică simplistă). În pofida imposibilităţii fuzionării între lumea reprezentată şi cea creatoare, în pofida stabilităţii frontierei principale care le desparte, ele sînt strîns legate şi se află într-o permanentă interacţiune ; între ele are loc un schimb neîntrerupt, similar schimbului neîntrerupt de substanţe dintre organismul viu şi mediul înconjurător : cît timp organismul este viu, el nu se contopeşte cu mediul, dar dacă va fi smuls din acest mediu, el va muri. Opera şi lumea reprezentată în ea intră în lumea reală, îmbogăţind-o, iar lumea reală intră în operă şi în lumea reprezentată în ea, atît în procesul creării ei, cît şi în procesul vieţii ei ulterioare, în regenerarea continuă a operei prin receptarea creatoare a ascultătorilor-cititori.

Acest proces de schimb este, bineînţeles, el însuşi cronotopic : el are loc, în primul rînd, într-o lume socială care evoluează istoric, dar fără a fi rupt de spaţiul istoric în schimbare. Se poate chiar vorbi şi de un cronotop *creator* special, în care are loc acest schimb dintre operă şi viaţă şi în care se desfăşoară viaţa deosebită a operei.

*

* *

E necesar să mai zăbovim puţin asupra autorului-creator al operei şi asupra activităţii lui.

Pe autor îl aflăm *în afara* operei, ca individ care îşi trăieşte existenţa lui biografică ; în calitate de creator însă îl întîlnim în opera însăşi, totuşi *în afara* cronotopilor reprezentaţi, parcă la graniţa cu aceştia. Îl întîlnim pe autor (adică activitatea lui) în primul rînd în compoziţia operei : el împarte opera în părţi (cînturi, capitole ş.a.), care capătă, bineînţeles, o expresie exterioară, dar nu se reflectă direct în cronotopii reprezentaţi. Aceste diviziuni sînt variate în diverse genuri, deşi în unele dintre ele se păstrează, prin tradiţie, acele împărţiri determinate de condiţiile reale ale interpretării şi audierii operelor aparţinînd acestor genuri în epocile timpurii ale existenţei lor dinaintea scrierii (existenţa orală). Astfel, distingem destul de clar cronotopul cîntăreţului şi ascultătorilor în diviziunea cîntecelor epice antice sau cronotopul naraţiunii în basme. Dar şi în împărţirea operelor din timpurile moderne se au în vedere atît cronotopii lumii reprezentate, cît şi cronotopii cititorilor şi creatorilor, adică are loc interacţiunea dintre lumea reprezentată şi cea care reprezintă. Această interacţiune este revelată foarte clar în unele aspecte compoziţionale elementare : orice operă are un *început* şi un *sfîrşit*, la fel ca şi evenimentul reprezentat în ea ; dar aceste începuturi şi sfîrşituri sînt situate în lumi diferite, în cronotopi diferiţi, lumi care nu pot să se contopească şi să se identifice şi care, totodată, sînt corelate şi strîns legate între ele. Putem spune şi altfel : avem în faţa noastră două evenimente — evenimentul

despre care se povestește în operă și evenimentul narațiunii înseși (la acesta din urmă participăm și noi ca ascultători-cititori) ; aceste evenimente au loc în timpuri diferite (diferite și ca durată) și în locuri diferite ; totodată ele sînt inseparabile într-un eveniment unitar, dar complex, pe care-l putem defini ca opera în plenitudinea ei evenimențială, incluzînd aici și realitatea materială, exterioară, și textul, și lumea reprezentată în ea, și autorul-creator, și ascultătorul-cititor. Noi percepem această plenitudine în unitatea și indivizibilitatea ei, dar, concomitent, înțelegem și deosebirea dintre elementele care o alcătuiesc.

Autorul-creator se deplasează liber în timpul său : el își poate începe povestirea de la sfîrșit, de la mijloc sau din orice moment al evenimentelor reprezentate, fără a altera însă cursul obiectiv al timpului în evenimentul reprezentat. Aici apare clar deosebirea dintre timpul care reprezintă și timpul reprezentat.

Se ridică încă o problemă mai generală : din ce punct spațio-temporal privește autorul evenimentele pe care le reprezintă ?

În primul rînd, el privește din contemporaneitatea sa incompletă, în toată complexitatea și plenitudinea ei, el însuși aflîndu-se pe tangenta realității pe care o înfățișează. Acea contemporaneitate din care privește autorul include în sine, mai întîi, domeniul literaturii, dar nu numai al celei contemporane în sens restrîns, ci și al celei din trecut, care continuă să trăiască și să se reînnoiască în contemporaneitate. Domeniul literaturii și — mai larg — al culturii (de care literatura nu poate fi despărțită) constituie contextul indispensabil al operei literare și al poziției autorului, în afara căruia nu pot fi înțelese nici opera, nici intențiile autorului reflectate în ea[1]. Atitudinea autorului față de diferitele fenomene ale literaturii și culturii are un caracter dialogic, similar interrelațiilor

[1] Facem abstracție de alte domenii ale experienței sociale și personale ale autorului-creator.

dintre cronotopi înlăuntrul operei (despre care am vorbit mai sus). Dar aceste relații dialogice intră într-o sferă *semantică* specială, care depășește cadrul cercetării noastre, consacrată îndeosebi cronotopilor.

Cum am spus, autorul-creator, aflîndu-se în afara cronotopilor lumii reprezentate de el, nu se află afară pur și simplu, ci într-un fel pe tangenta acestor cronotopi. El zugrăvește lumea fie din punctul de vedere al eroului care participă la evenimentul reprezentat, fie din punctul de vedere al naratorului ori al falsului autor, sau, în sfîrșit, fără a recurge la mijlocirea cuiva, conduce narațiunea direct, din partea sa, ca autor adevărat (în vorbirea directă a autorului), dar și în acest caz el poate reprezenta lumea spațio-temporală cu evenimentele ei *ca și cînd* el ar fi văzut-o și observat-o, *ca și cînd* el ar fi fost martor omniprezent. Chiar în cazul cînd ar compune o autobiografie sau cea mai adevărată confesiune, ca cel care a creat-o, el rămîne, indiferent, în afara lumii înfățișate în ea. Dacă eu povestesc (sau redau în scris) un eveniment care mi s-a întîmplat mie însumi, eu, *ca narator* (sau scriitor) al acestui eveniment, mă aflu în afara acelui timp-spațiu în care s-a petrecut acest eveniment. A identifica în mod absolut propriul meu „eu" cu „eul" despre care povestesc, este la fel de imposibil, pe cît de imposibil este să te ridici de la pămînt trăgîndu-te singur de păr. Lumea reprezentată, oricît de realistă și veridică ar fi, nu poate fi niciodată identică din punct de vedere cronotopic cu lumea care reprezintă, cu lumea în care se află autorul-creator al acestei reprezentări. Iată de ce termenul „imaginea autorului" mi se pare nepotrivit: tot ceea ce a devenit imagine în operă și, deci, intră în cronotopii ei, se prezintă ca ceva creat și nu creator. „Imaginea autorului", înțelegînd prin aceasta pe autorul-creator, este o *contradictio in adjecto*; orice imagine este întotdeauna ceva creat, iar nu ceva care creează. Bineînțeles, ascultătorul-cititor își poate crea pentru el o imagine a autorului (și de obicei și-o creează, adică își reprezintă într-un anume fel autorul); pentru aceasta el poate recurge la material autobiografic și biografic, poate să

studieze epoca în care a trăit şi a creat autorul, precum şi alte materiale despre el, dar el (ascultătorul-cititor) creează doar o imagine artistico-istorică a autorului, care poate fi mai mult sau mai puţin veridică şi serioasă, adică supusă acelor criterii care se aplică de obicei în cazul unor asemenea imagini, dar ea nu poate, desigur, să intre în canavaua imagistică a operei. Însă, dacă această imagine este veridică şi serioasă, ea îl ajută pe ascultătorul-cititor să înţeleagă mai exact şi mai profund opera autorului respectiv.

Nu vom aborda aici problema complexă a ascultătorului-cititor, a poziţiei lui cronotopice şi a rolului lui de *înnoitor* al operei (în procesul existenţei ei) ; vom sublinia numai că orice operă literară *este orientată în afara ei,* spre ascultătorul-cititor şi într-o anumită măsură îi anticipează reacţiile posibile.

*

* *

În încheiere trebuie să ne ocupăm de încă o problemă importantă — problema frontierelor analizei cronotopice. Ştiinţa, arta şi literatura au de a face şi cu elemente *semantice* care nu se supun determinărilor temporale şi spaţiale. Aşa sînt, de pildă, toate noţiunile matematice : noi recurgem la ele pentru măsurarea fenomenelor spaţiale şi temporale, dar ele, ca atare, nu au atribute spaţio-temporale ; ele sînt obiectul gîndirii noastre abstracte. Acestea constituie o formaţie abstract-conceptuală, necesară formalizării şi studierii ştiinţifice stricte a multor fenomene concrete. Dar sensurile există nu numai în gîndirea abstractă, ele sînt proprii şi gîndirii artistice. Nici aceste sensuri artistice nu se supun determinărilor spaţio-temporale. Mai mult, orice fenomen este, într-un fel, interpretat de noi, adică inclus nu numai în sfera existenţei spaţio-temporale, ci şi în sfera semantică. Această interpretare include în sine şi momentul aprecierii. Dar problemele formei de existenţă a acestei sfere şi ale caracterului şi formei interpretărilor apreciative sînt pro-

bleme pur filosofice (bineînțeles, nu metafizice) pe care nu le putem discuta aici. Importante pentru noi sînt următoarele : aceste sensuri, oricare ar fi ele, pentru a intra în experiența noastră (care este o experiență socială), trebuie să capete o formă *semiotică*, pe care s-o auzim și s-o vedem (hieroglifă, formulă matematică, expresie verbal-lingvistică, desen ș.a.). Fără această expresie spațio-temporală nu este posibilă nici cea mai abstractă gîndire. Prin urmare, orice intrare în sfera sensurilor se face numai prin poarta cronotopilor.

* * *

După cum am arătat la începutul eseurilor noastre, studierea relațiilor temporale și spațiale în operele literare a început nu de mult, studiindu-se însă cu precădere relațiile temporale, rupte de cele spațiale, de care sînt indispensabil legate ; n-a existat deci o abordare cronotopică sistematică. Și numai evoluția ulterioară a științei literare poate stabili cît de viabilă și productivă se va dovedi metoda propusă de prezenta lucrare.

1937—1938 [1]

[1] *Observațiile finale* au fost scrise în 1973.

DIN PREISTORIA DISCURSULUI ROMANESC

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

Studiul stilistic al romanului n-a început prea demult. Clasicismul secolelor XVII și XVIII nu recunoștea romanul ca gen poetic autonom, incluzîndu-l printre genurile retorice mixte. Primii teoreticieni ai romanului — Huet *(Essay sur l'origine des romans,* 1670), Wieland (în cunoscuta prefață la *Agathon,* 1766—1767), Blankenburg *(Versuch über den Roman,* apărută fără numele autorului în 1774) și romanticii (Friedrich Schlegel, Novalis) nu s-au referit mai deloc la problemele stilistice [1]. În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea se manifestă un viu interes pentru teoria romanului ca gen predominant în literatura europeană [2], studierea oprindu-se însă aproape exclusiv asupra problemelor compoziției și tematicii [3]. Problemele stilisticii erau abordate doar în treacăt și tratate fără nici un fel de metodă.

Începînd cu deceniul al treilea al secolului nostru situația s-a schimbat destul de brusc : au apărut numeroase lucrări despre stilul anumitor romancieri și anumitor romane. Multe dintre aceste lucrări sînt bogate în ob-

---

[1] Romanticii susțineau că romanul este un gen mixt (amestec de versuri și proză), care include în structura sa genuri diverse (în special lirice), dar ei n-au tras din această afirmație nici o concluzie de ordin stilistic. Vezi, de pildă, *Epistola despre roman* a lui Fr. Schlegel.

[2] În Germania — odată cu seria lucrărilor lui Spielhagen (care au început să apară din 1864) și mai ales cu lucrarea : R. Riemann, *Goethes Romantechnik* (1902) ; în Franța, în special din inițiativa lui Brunetière și Lanson.

[3] Problema principală a stilurilor și planurilor multiple ale genului romanesc este abordată îndeaproape de cercetătorii tehnicii „cadrului" *(Ramenerzählung)* în proza artistică și ai rolului naratorului în epopee (Käte Friedeman, *Die Rolle des Erzählers in der Epik,* Leipzig, 1910) ; această problemă însă nu a fost studiată în plan stilistic.

servații prețioase [1]. Însă particularitățile limbajului romanesc, *specificum*-ul stilistic al genului romanesc, rămîn nerevelate. Mai mult, nici măcar problema acestui *specificum* pînă acum n-a fost pusă cu toată rigoarea. Putem observa cinci tipuri de abordare stilistică a limbajului romanesc : 1. se analizează numai partea autorului în roman, adică numai discursul direct al autorului (mai mult sau mai puțin corect evidențiat), din punctul de vedere al plasticității și expresivității obișnuite (metafore, comparații, selecție lexicologică etc.) ; 2. analiza stilistică a romanului ca ansamblu artistic este substituită de descrierea lingvistică neutră a limbajului autorului [2] ; 3. din limbajul autorului sînt alese elementele caracteristice acelei orientări literar-artistice căreia îi este atașat romancierul respectiv (romantismul, naturalismul, impresionismul etc.) [3] ; 4. în limbajul romanului este căutată expresia individualității autorului, adică este analizat ca stil individual al romancierului respectiv [4] ; 5. romanul este examinat ca gen retoric, iar procedeele lui sînt analizate prin prisma eficienței lor retorice [5].

Toate aceste tipuri de analiză stilistică într-o măsură mai mare sau mai mică fac abstracție de particularitățile genului romanesc, de condițiile specifice ale vieții discursului în roman. Ele nu consideră limbajul și stilul romancierului ca limbaj și stil al *romanului*, ci ori ca expresie a unei anumite individualități artistice, ori ca stil al unui anumit curent, ori, în sfîrșit, ca fenomen al limbajului poetic general. Individualitatea artistică a auto-

[1] Foarte valoroasă este lucrarea lui H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, Leipzig — Berlin, 1927.

[2] Așa este, de pildă, lucrarea lui L. Sainéan [L. Șăineanu], *La langue de Rabelais*, Paris, t. I — 1922, t. II — 1923.

[3] Vezi, de pildă, G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourt*, Nürnberg, 1919.

[4] Astfel sînt lucrările despre stil ale discipolilor lui Vossler ; trebuie să remarcăm în special lucrările lui Leo Spitzer, valoroase prin observațiile lor, despre stilul lui Charles-Louis Philippe, Charles Péguy și Marcel Proust, strînse în volumul *Stilstudien* (B. II, *Stilsprachen*, 1928).

[5] Acest punct de vedere este susținut de V. V. Vinogradov în cartea sa *O hudojestvennoi proze* (Moscova-Leningrad, 1930).

rului, curentul literar, trăsăturile generale ale limbajului poetic, trăsăturile limbii literare dintr-o anumită epocă ne împiedică să vedem *genul* însuși, cu exigențele lui specifice față de limbaj, cu posibilitățile deosebite pe care le oferă limbajului. În consecință, în majoritatea lucrărilor despre roman, variantele stilistice relativ neînsemnate — individuale sau caracteristice curentului literar respectiv — maschează definitiv marile direcții stilistice determinate de evoluția romanului ca gen distinct. Dar în condițiile romanului limbajul are o existență cu totul specială, care nu poate fi înțeleasă prin prisma categoriilor stilistice formate pe baza genurilor poetice, în sens restrîns.

Deosebirile romanului (și ale unor forme apropiate de el) de toate celelalte genuri — genuri poetice, în sensul restrîns al cuvîntului — sînt atît de esențiale și categorice, încît orice încercare de a extinde asupra romanului conceptele și normele expresivității *poetice* este destinată eșecului. Deși expresivitatea poetică, în sens restrîns, există în roman (cu precădere în discursul direct al autorului), ea are o importanță secundară. Mai mult, această plasticitate directă, foarte adesea, capătă în roman funcții cu totul speciale, indirecte. Iată, de pildă, cum caracterizează Pușkin, în *Evgheni Oneghin*, poezia lui Lenski :

Cînta iubirea ce-nfioară
Cu cîntu-i luminos, subtil,
Ca visul candid de fecioară,
Ca somnul gingaș de copil,
Ca luna-n cer, deasupra firii,
Zeița tainei și-a iubirii...

Imaginile poetice (mai exact — comparațiile metaforice) care înfățișează „cîntecul“ lui Lenski, nu au defel semnificație poetică directă. Ele nu pot fi interpretate ca imagini poetice spontane ale lui Pușkin (deși, formal, caracteristica este făcută de autor). Aici „cîntecul“ lui Lenski se caracterizează singur, în limbajul său, în ma-

niera poetică proprie. Caracterizarea directă pe care Puşkin o face „cîntecului" lui Lenski (această caracterizare există în roman) sună cu totul altfel :

A scris şi veşted *şi* ceţos...

În versurile citate mai sus răsună cîntecul lui Lenski însuşi, vocea lui, stilul lui poetic, dar ele sînt pătrunse de accentele ironico-parodice ale autorului ; de aceea ele nu sînt evidenţiate din discursul autorului nici prin procedee compoziţionale, nici gramaticale. Avem în faţa noastră *imaginea* cîntecului lui Lenski, dar nu una poetică în sens restrîns, ci o imagine tipic *romanescă :* aceasta este imaginea unui limbaj „străin", în cazul respectiv, imaginea unui stil poetic „străin" (sentimental-romantic). Însă metaforele poetice ale acestor versuri („ca somnul gingaş de copil, / Ca luna-n cer" ş.a.) nu constituie nicidecum aici *mijloace primare de reprezentare* (cum ar fi fost în cîntecul serios, direct, al lui Lenski însuşi) ; ele devin la rîndul lor *obiect al reprezentării* şi anume al stilizării parodice. Această imagine romanescă a unui *stil străin* (cu metaforele lui proprii), în sistemul discursului direct al autorului (pe care îl postulăm) este pusă între *ghilimele intonaţionale* ironico-parodice. Dacă vom elimina aceste ghilimele intonaţionale şi vom percepe metaforele folosite aici ca mijloace directe de expresie ale autorului, atunci vom distruge imaginea romanescă a stilului „străin", adică tocmai acea imagine creată de Puşkin ca romancier. Limbajul poetic reprezentat al lui Lenski este foarte departe de discursul direct al reprezentării (aproape ca un lucru), în vreme ce autorul, aproape în întregime, se află în afara limbajului lui Lenski (numai accentele lui ironico-parodice pătrund în acest „limbaj străin").

Iată însă un alt exemplu din *Evgheni Oneghin :*

Cel ce-a trăit gîndind, la urmă
Scîrbit de oameni e şi-nvins ;
Pe cel care-a simţit îl scurmă

Năluca vremii ce s-a stins ;
El n-are farmecul trăirii,
Îl muşcă şarpele-amintirii
Căinţa-l roade după plac...

S-ar putea crede că avem în faţă o sentinţă poetică directă aparţinînd autorului. Dar versurile următoare :

Acestea toate dau, adesea,
Un mare farmec convorbirii...

(a presupusului autor cu Oneghin) aruncă o uşoară umbră de obiectivare asupra acestei sentinţe. Deşi intră în vorbirea autorului, ea pătrunde în raza de acţiune a vocii lui Oneghin, în stilul lui Oneghin. Din nou avem în faţă imaginea romanescă a unui stil „străin". El este însă construit puţin altfel. Toate imaginile acestui fragment sînt obiect al reprezentării stilului lui Oneghin, a concepţiei sale asupra lumii. În această privinţă, ele sînt similare imaginilor din cîntecul lui Lenski. Dar, spre deosebire de acesta, imaginile din sentinţa citată, fiind obiecte ale reprezentării, totodată reprezintă ele însele, mai exact, exprimă ideea autorului, fiindcă autorul este, într-o măsură însemnată, solidar cu această sentinţă, deşi recunoaşte limitele şi imperfecţiunea concepţiei şi stilului lui Oneghin, de inspiraţie byroniană. Astfel, autorul (adică discursul direct al autorului, postulat de noi) se află mult mai aproape de „limbajul" lui Oneghin, decît de „limbajul" lui Lenski : el se află nu numai în afara, dar şi înlăuntrul acestui limbaj ; nu numai că-l reprezintă, ci, într-o anumită măsură, chiar vorbeşte în acest „limbaj". Eroul se află în zona unei discuţii posibile cu autorul, în zona *contactului dialogic*. Autorul remarcă limitele şi imperfecţiunea limbajului şi a concepţiei lui Oneghin, care ţin încă de modă, remarcă fizionomia lui comică, aparte, artificială („...Moscovit / Ca Childe Harold învăluit...", „E-un lexicon modern, rebel ? Au nu-i o parodie el ?), dar, în acelaşi timp, o serie întreagă de idei şi observaţii importante le poate exprima numai

prin intermediul acestui „limbaj", deşi acesta, în ansamblu, este istoriceşte sortit dispariţiei. Această imagine a unui limbaj „străin", a unei concepţii „străine", reprezentate şi care în acelaşi timp reprezintă, este tipică pentru roman ; tocmai în acest tip se încadrează marile figuri romaneşti (de pildă, figura lui Don Quijotte). Procedeele poetice directe (în sens restrîns) ale expresivităţii care intră în structura unei asemenea figuri îşi păstrează semnificaţia directă, dar, totodată, ele sînt „privite cu rezerve", „exteriorizate", relevîndu-li-se relativitatea, limitele, imperfecţiunea istorică, ele sînt, ca să spunem aşa autocritice în roman. Ele pun în lumină lumea, fiind, totodată şi ele puse în lumină. Aşa cum omul nu se încadrează definitiv în situaţia lui concretă, nici lumea nu se încadrează pînă la sfîrşit în discursul care o prezintă ; orice stil este limitat, el trebuie folosit cu rezerve.

Reprezentînd această imagine „rezervată" a „limbajului" lui Oneghin (limbaj indicînd orientarea concepţiei), autorul nu este neutru faţă de ea : într-o anumită măsură el polemizează cu acest limbaj, îl contestă, în anumite privinţe îl acceptă cu rezerve, îl interpelează, îl ascultă cu atenţie, în acelaşi timp însă îl şi ridiculizează, îl caricaturizează etc., cu alte cuvinte autorul se află în relaţii dialogice cu limbajul lui Oneghin ; autorul *conversează* într-adevăr cu Oneghin, iar această conversaţie este un element constitutiv important atît al stilului romanesc în ansamblu, cît şi al imaginii limbajului lui Oneghin. Autorul înfăţişează acest limbaj conversînd cu el ; conversaţia pătrunde înlăuntrul imaginii limbajului şi o dialogizează. Aşa sînt toate imaginile romaneşti importante : imagini lăuntric dialogizate ale limbajelor, stilurilor, concepţiilor „străine" (inseparabile de întruparea lingvistică şi stilistică concretă). Actualele teorii despre expresivitatea poetică sînt absolut neputincioase în faţa analizei acestor imagini dialogizate, din interior, ale limbajelor.

Analizînd *Evgheni Oneghin* se poate lesne constata că pe lîngă imaginile limbajului lui Oneghin şi al lui Lenski mai există imaginea complexă şi profundă a limbajului

Tatianei, la baza căruia se află o îmbinare originală, lăuntric-dialogizată, între limbajul visător-sentimental, în maniera lui Richardson, al domnișoarei de provincie și limbajul popular al basmelor doicii, al povestirilor și cîntecelor țărănești, al ghicitului etc. Ceea ce, în acest limbaj, este limitat și aproape ridicol, de modă veche, se îmbină cu adevărul direct și deosebit de grav al limbajului popular. Autorul nu numai că înfățișează acest limbaj, ci îl și folosește intens. Părți importante ale romanului sînt prezentate în zona vocii Tatianei (această zonă, ca și zonele altor personaje, nu este izolată în discursul autorului nici prin procedee compoziționale, nici sintactice, este o zonă pur stilistică).

Pe lîngă zonele personajelor, care ocupă o parte considerabilă a discursului autorului în roman, în *Evgheni Oneghin* întîlnim diverse stilizări parodice proprii diferitelor orientări și genuri ale limbajelor epocii (de pildă, parodia preambulului epic neoclasic, epitafuri parodice etc.). Nici digresiunile lirice ale autorului nu sînt lipsite de elemente stilizate parodic sau parodiate polemic, care într-o anumită măsură intră în zonele personajelor. Astfel, digresiunile lirice din roman, din punct de vedere stilistic, se deosebesc radical de poezia directă a lui Pușkin. Acestea nu sînt poezie, ci imagini romanești ale poeziei (și ale poetului liric). În consecință, la o analiză atentă, aproape tot romanul este împărțit în imagini ale limbajelor, legate între ele și cu autorul prin originale relații dialogice. Aceste limbaje sînt, în principal, variante obișnuite de orientări, de genuri, ale limbajului literar al epocii, limbaj în devenire și continuă primenire. Toate aceste limbaje, cu toate mijloacele lor directe de expresie, devin aici obiect al reprezentării, sînt prezentate ca imagini ale limbajelor, imagini tipice, limitate și uneori aproape ridicole. Totodată însă aceste limbaje reprezentate reprezintă ele însele într-o măsură însemnată. Autorul este prezent în roman (el este aici omniprezent) aproape fără a se folosi de limbajul său propriu, direct. Limbajul romanului este un sistem de limbaje care se

pun în lumină reciproc, în mod dialogic. El nu poate fi descris și analizat ca singurul și unicul limbaj.

Mă voi opri asupra încă unui exemplu. Iată patru fragmente extrase din diferite capitole ale romanului *Evgheni Oneghin*:

1. Tak dumal molodoi povesa...
2. ...Mladoi peveț
   Nosol bezvremenîi koneț !...
3. *Poiu priatelea mladogo*
   I mnojestvo ego priciud...
4. Șto j, esli vașim pistoletom
   Srajen priatel' molodoi... *

Observăm aici, în două cazuri, forma slavonă *mladoi* (tînăr) și, în alte două cazuri, forma rusească plenisonă — *molodoi*. Putem oare să afirmăm că ambele forme aparțin aceluiași limbaj și aceluiași stil al autorului și că ele au fost alese astfel, să zicem, din considerații de „metrică" ? O asemenea afirmație ar fi, desigur, o absurditate. Și totuși, în toate cele patru cazuri, este vorba de discursul autorului. Dar analiza ne convinge că aceste forme aparțin unor sisteme stilistice diferite ale romanului.

Cuvintele *mladoi peveț* — cîntăreț, poet tînăr — (fragmentul al doilea) sînt situate în zona lui Lenski, sînt date în stilul lui, adică stilul puțin arhaizant al romantismului sentimental. Trebuie să spunem că și cuvintele *pet'* (a cînta) și *peveț* (cîntăreț), în sensul de „a scrie versuri" și „poet", sînt folosite de Pușkin în zona lui Lenski sau în alte zone parodice, obiectivate. (În lim-

---

* 1. Așa, zburînd, în diligență,
Un tînăr zvăpăiat gîndea...
2. ...Tînărul poet
Sfîrșit e prea de timpuriu !...
3. *Eu cînt pe tînăru-mi prieten*
Și mult ciudata fire-a sa...
4. Dar cînd cu arma,-ntr-o pornire,
Amicul tînăr v-ați ucis...

bajul său propriu, Pușkin spune despre Lenski : „așa scria el".) Scena duelului și a „bocirii" lui Lenski („Amici, e-o jale fără nume" etc.) sînt construite în mare parte în zona lui Lenski, în stilul lui poetic, dar tot timpul intervine vocea realistă și lucidă a autorului ; partitura acestei părți a romanului este destul de complexă și interesantă.

Cuvintele „eu cînt pe tînăru-mi prieten" (fragmentul al treilea) se încadrează în parodia preambulului epic neoclasic. Îmbinarea, lipsită de însemnătate stilistică, a cuvîntului elevat și arhaic *mladoi* cu banalul *priatel'* se explică prin exigențele travestiului parodic.

Cuvintele *molodoi povesa* (tînăr prieten) sînt situate în planul discursului direct al autorului, redat în spiritul stilului familiar-oral al limbii literare a epocii.

Astfel, diferitele forme lingvistice și stilistice aparțin unor sisteme diferite ale limbajului romanului. Dacă am suprima toate ghilimelele intonaționale, toate subdiviziunile vocilor, stilurilor și ale distanțelor dintre „limbajele" reprezentate și discursul direct al autorului, am obține un conglomerat de forme lingvistice și stilistice eterogene, lipsit de stil și absurd. Limbajul romanului nu poate fi încadrat într-un singur plan, desfășurat pe o singură linie. Acesta este un sistem de planuri care se intersectează. În *Evgheni Oneghin* aproape nici un cuvînt nu este cuvîntul direct al lui Pușkin, în acel sens indiscutabil cum sînt, de pildă, cuvintele din lirica sau poemele sale. De aceea în roman nu există un limbaj unic și un stil unic. Totodată, există un centru lingvistic (verbal-ideologic) al romanului. Autorul (în calitate de creator al romanului în ansamblu) nu poate fi întîlnit în nici unul din planurile limbajului : el se află în centrul organizator al intersecției planurilor. Iar aceste planuri diferite se află la distanțe diferite de centrul autorului.

Belinski a numit romanul lui Pușkin „enciclopedie a vieții rusești". Dar aceasta nu este o enciclopedie mută de obiecte uzuale. Viața rusească se exprimă aici prin toate vocile sale, prin toate limbajele și stilurile epocii.

Limba literară nu e prezentată în roman ca o limbă unitară, definitiv formată și indiscutabilă ; ea este prezentată în diversitatea vie a limbajelor, în procesul devenirii și reînnoirii ei. Limbajul autorului tinde să depășească „literaritatea" superficială a stilurilor învechite, pe cale de dispariție, și a limbajelor orientărilor literare la modă și se înnoiește pe seama elementelor esențiale ale vorbirii populare (dar nu pe seama unor limbaje rudimentare și vulgare).

Romanul lui Pușkin constituie autocritica limbajului literar al epocii, realizată pe calea punerii reciproce în lumină a principalelor lui variante de orientări, de genuri, de obișnuințe. Desigur, nu este vorba de o punere în lumină lingvistică abstractă : imaginile limbajelor sînt inseparabile de imaginile concepțiilor și de purtătorii lor vii — oamenii, care gîndesc, vorbesc și acționează într-o ambianță istorică și socială concretă. Din punct de vedere stilistic avem în fața noastră un sistem complex de imagini ale limbajelor epocii, angrenat într-o mișcare dialogică unitară ; totodată, variatele „limbaje" se află la distanțe cu totul diferite de centrul artistico-ideologic unificator al romanului.

Structura stilistică a lui *Evgheni Oneghin* este tipică pentru orice roman autentic. Într-o măsură mai mare sau mai mică, orice roman este un sistem dialogizat al imaginilor „limbajelor", stilurilor, ale conștiințelor concrete, inseparabile de limbaj. În roman, limbajul servește nu numai pentru reprezentare, el este totodată și obiect al reprezentării. Discursul este mereu autocritic.

Prin aceasta, romanul se deosebește radical de toate genurile directe : de poemul epic, de poezia lirică, de drama în sens strict. Toate mijloacele directe de expresie ale acestor genuri și genurile înseși, intrînd în roman, devin aici obiect al reprezentării. În condițiile romanului, orice discurs direct — epic, liric ori strict dramatic — într-o măsură mai mică sau mai mare se obiectivează, devenind el însuși o imagine limitată și — foarte adesea — ridicolă în această limitare a sa.

Imaginile specifice ale limbajelor și stilurilor, organizarea acestor imagini, tipologia lor (ele sînt foarte variate), îmbinarea lor în ansamblul romanului, transferările și modificările limbajelor și vocilor, interrelațiile lor dialogice — acestea sînt problemele esențiale ale stilisticii romanului.

Stilistica genurilor directe, a discursului poetic direct nu ne oferă aproape nimic pentru rezolvarea acestor probleme.

Vorbim de discurs romanesc, fiindcă numai în roman acest discurs își poate revela toate posibilitățile specifice, atingînd adevărata profunzime. Însă romanul este un gen relativ tîrziu. În schimb, discursul indirect, adică discursul străin reprezentat, limbajul străin pus între ghilimele intonaționale are o vechime foarte mare : îl întîlnim în stadiile foarte timpurii ale literaturii. Mai mult decît atît : cu mult timp înainte de apariția romanului întîlnim un bogat univers de forme variate care redau, maimuțăresc, reprezintă din diferite unghiuri de vedere discursul străin, vorbirea străină, limbajul străin, printre care și limbajele genurilor directe. Aceste forme variate au pregătit romanul cu mult înainte de apariția lui. Discursul romanesc a avut o preistorie lungă, care se pierde în adîncurile secolelor și mileniilor. El s-a format și s-a maturizat în genurile orale familiare ale limbii populare vorbite (încă insuficient studiate) și în unele genuri folclorice și literare inferioare. În procesul apariției și al evoluției sale timpurii, discursul romanesc reflectă vechea luptă dintre triburi, seminții, culturi și limbi ; el este plin de ecourile acestei lupte. De fapt, el a evoluat întotdeauna la hotarul dintre limbi și culturi. Preistoria discursului romanesc este foarte interesantă și nu e lipsită de un dramatism specific.

În preistoria discursului romanesc poate fi observată acțiunea a numeroși factori, adesea foarte eterogeni. Din punctul nostru de vedere, doi dintre ei sînt cei mai importanți : unul este *rîsul*, celălalt *plurilingvismul*. Rîsul

a organizat cele mai vechi forme de reprezentare a limbajului, care la început nu erau altceva decît ridiculizare a limbajului străin, a discursului direct străin. Plurilingvismul şi, legată de el, *punerea în lumină a limbajelor* au ridicat aceste forme pe o nouă treaptă artistico-ideologică, unde a devenit posibilă apariţia genului romanesc.

Acestor doi factori din preistoria discursului romanesc le este consacrat studiul de faţă.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

Una dintre cele mai vechi și mai răspîndite forme ale reprezentării discursului direct al celorlalți este *parodia.* În ce constă specificul formei parodice ?

Să luăm, de pildă, *sonetele* parodice cu care se deschide *Don Quijotte.* Deși ca sonete sînt compuse ireproșabil, nu le putem în nici un caz încadra în genul sonetului. Aici ele constituie o parte din roman, dar chiar izolat, un sonet parodic nu se încadrează în genul sonetului. În sonetul parodic, forma sonetului nu constituie un gen, adică nu e forma unui ansamblu, ci *obiect de reprezentare ;* aici, sonetul este *eroul parodiei.* În parodia sonetului trebuie să recunoaștem sonetul, forma lui, stilul specific, maniera de a vedea, de a selecta și de a aprecia lumea, concepția lui de sonet, ca să zicem așa. Parodia poate să reprezinte sonetul și să ridiculizeze aceste trăsături ale sonetului mai bine sau mai rău, mai profund sau mai superficial, dar, în orice caz, în fața noastră nu se află un sonet, ci *imaginea sonetului.*

Pe aceleași temeiuri, nu poate fi, în nici un caz, încadrat în genul poemului poemul parodic *Bătălia broaștelor cu șoarecii* [*Batrahomiomahia*]. Acesta este o *imagine a stilului homeric.* Tocmai acest stil este eroul adevărat al operei. Același lucru se poate spune și despre *Virgil travesti* a lui Scarron. Nu pot fi încadrate genului omiliei *Sermons joyeux* din secolul al XV-lea sau în genul rugăciunilor — parodiile la *Pater noster* ori *Ave Maria* etc.

Toate aceste parodii ale genurilor și ale stilurilor („limbajelor") intră în universul vast și variat al formelor verbale care ridiculizează discursul direct sobru indiferent de varietatea genurilor. Acest univers este foarte bogat, mult mai bogat decît se crede în mod obișnuit. Însuși caracterul și mijloacele de ridiculizare sînt foarte variate,

ele nu sînt epuizate de parodiere și travestire, în sens restrîns. Mijloacele de ridiculizare a discursului direct sînt încă foarte puțin studiate. Unele idei generale despre literatura parodiei și travestiului s-au format pe baza studierii unor forme tîrzii ale parodiei literare, de felul *Eneidei* lui Scarron sau al *Furculiței fatale* de Platen, adică niște forme sărace, superficiale și foarte puțin importante din punct de vedere istoric. Aceste idei firave și înguste despre caracterul specific parodiei-travesti sînt aplicate apoi universului foarte bogat și variat al creațiilor parodice ale antichității.

Importanța formelor parodiei-travesti în arta universală a cuvîntului este extrem de mare. Iată cîteva date care vorbesc despre bogăția și semnificația lor deosebită.

Să ne oprim mai întîi asupra antichității. Literatura antică tîrzie, așa-numita „literatură a erudiției" — Aulus Gellius, Plutarh (în *Moralia),* Macrobius și mai ales Athenaios — ne oferă bogate indicii care ne permit să apreciem volumul și caracterul deosebit al travestiului parodic în creațiile literare antice. Observațiile, citatele, trimiterile și aluziile acestor eruditi completează substanțial acel material disparat și întîmplător al creației comice a antichității, care s-a păstrat pînă astăzi.

Lucrările unor cercetători ca Dieterich, Reich, Cornford și alții ne-au pregătit pentru o apreciere mai justă a rolului și semnificației formelor parodiei-travesti în literatura antichității.

Ne putem da ușor seama că literalmente n-a existat nici un gen direct strict, nici un tip al discursului direct — artistic, retoric, filosofic, religios, uzual — care să nu aibă un dublu al său, un travesti parodic, o *contre-partie* comico-ironică. Totodată, aceste dubluri parodice și reflectări comice ale discursului direct erau, într-o serie de cazuri, consfințite și canonizate de tradiție ca și prototipurile lor elevate.

Ne vom referi la problema așa-numitei „a patra dramă", adică drama satirică. Această dramă, care urma după trilogia tragică, aborda, în majoritatea cazurilor, aceleași motive tematico-mitologice ca și trilogia care o

preceda. Astfel, ea era o *contre-partie* specială, travestită parodic, a prelucrării tragice a mitului respectiv : ea prezenta acelaşi mit sub un alt aspect.

Aceste contraprelucrări parodic-travestite ale marilor mituri naţionale erau de asemenea legiferate şi canonizate, ca şi prelucrarea lor tragică directă. Toţi tragicii — Phrynichos, Sofocle, Euripide — erau şi autori de drame satirice, iar cel mai serios şi mai fidel dintre ei, epoptul misterelor eleusine, Eschil, era socotit de greci cel mai mare maestru al dramei satirice. Din fragmentele dramei satirice a lui Eschil, *Colecţionarul de oase*, observăm reprezentarea sub formă de parodie-travesti a evenimentelor şi eroilor Războiului troian, şi anume episodul sfadei lui Ulise cu Ahile şi Diomede, cînd lui Ulise i-a fost aruncată în cap o oală de noapte puturoasă.

Trebuie să spunem că figura lui „Ulise cel comic", care constituie travestiul parodic al figurii lui epico-tragice elevate, a fost una dintre figurile cele mai populare ale dramei satirice, ale farsei dorice antice, ale comediei dinaintea lui Aristofan, ale unor mici epopei comice, cuvîntări şi dispute parodice, în care este atît de bogată arta comică antică (mai cu seamă în Italia de sud şi Sicilia). Este semnificativ rolul deosebit pe care l-a jucat în figura lui „Ulise cel comic" tema nebuniei : după cum se ştie, Ulise şi-a pus o tichie (pileus) de măscărici şi a înhămat la plug un cal alături de un bou, simulînd nebunia, pentru a se eschiva de la război. Motivul nebuniei a transferat figura lui Ulise din planul direct, înalt, în planul comic al parodiei-travesti [1].

Dar cea mai populară figură a dramei satirice şi a altor forme ale discursului parodic a fost figura lui „Hercule cel comic". Hercule, slujitorul puternic şi naiv al lui Euristeu, rege slab, laş şi ipocrit, Hercule, cel care a învins moartea în luptă şi a coborît în împărăţia de dincolo de mormînt, Hercule — mîncăul nesăţios, vesel, beţiv şi bătăuş, şi mai ales Hercule cel nebun — acestea sînt temele care au definitit aspectul comic al acestei fi-

[1] Vezi J. Schmidt, *Ulixes comicus*.

guri. Forța și eroismul sînt păstrate în acest aspect comic, dar sînt asociate cu rîsul și cu imaginile vieții materiale pămînteşti.

Figura comică a lui Hercule a fost deosebit de populară nu numai în Grecia, dar și la Roma și mai tîrziu în Bizanț (unde a devenit una dintre figurile centrale ale teatrului de marionete). Pînă de curînd, această figură era încă vie în teatrul de umbre turcesc *Karagöz*. Hercule cel comic este una dintre figurile populare profunde ale eroismului jovial și simplu care au avut o influență covîrșitoare asupra întregii literaturi universale.

„Cea de a patra dramă", completare *indispensabilă* a trilogiei tragice, și asemenea figuri ca „Ulise cel comic" și „Hercule cel comic" sînt o mărturie a faptului că grecii, conștiința lor literară, nu vedeau nici un fel de profanare sau blasfemie în prelucrările parodice ale mitului național. E semnificativ că grecii nu se sfiau defel să atribuie lui Homer însuși paternitatea unei opere parodice ca *Batrahomiomahia*. Tot lui Homer i-a fost atribuit și poemul comic despre *Margites cel Prost*. Orice gen direct, orice discurs direct — epic, tragic, liric, filosofic — poate și trebuie să devină obiect al reprezentării, al „maimuțărelii" parodice. Această maimuțăreală într-un fel smulge discursul de lîngă obiectul său, îl separă, demonstrînd că respectivul discurs al unui gen — epic sau tragic — este unilateral, limitat, nu epuizează obiectul ; parodia impune revelarea acelor laturi ale obiectului care nu se încadrează în genul și stilul respectiv. Creația parodică, a travestiului, introduce corectivul permanent al rîsului și al criticii în seriozitatea unilaterală a discursului direct elevat, corectivul realității, care este întotdeauna mai bogată, mai substanțială, și mai ales mai *contradictorie și plurilingvă* decît poate să cuprindă genul înalt și direct. Genurile înalte sînt monotone, în timp ce „a patra dramă" și genurile înrudite susțin bitonalitatea antică a discursului. Parodiei antice îi este străină negația nihilistă. Fiindcă nu eroii sînt cei parodiați, nu este parodiat Războiul troian și participanții lui, ci eroizarea lor epică, nu este parodiat nici Hercule și faptele sale, ci

eroizarea lor tragică. Genul însuși, stilul și limbajul sînt puse între ghilimele comice-persiflante, pe fondul realității contradictorii care nu se încadrează în limitele lor. Discursul serios direct, devenit imagine comică a discursului, este revelat cu toate limitele și imperfecțiunile sale, dar nu este deloc disprețuit. De aceea s-a și putut crede că Homer însuși a compus o parodie a stilului homeric.

Literatura romană oferă un material suplimentar pentru elucidarea problemei „celei de a patra drame". La Roma, funcțiile ei erau îndeplinite de atellanele literare. Cînd, în perioada lui Sulla, atellanele au fost elaborate din punct de vedere literar, căpătînd un text definitiv, ele au început să fie jucate după tragedie, în *exodium*. Astfel, atellanele lui Pomponius și Novius se jucau după tragediile lui Accius. Între atellane și tragedii exista o corespondență foarte strictă. Pe teren roman, cerința omogenității materialului serios și a celui comic avea un caracter mai strict și mai sistematic decît în Grecia. Mai tîrziu, în *exodium*-ul tragediei, în locul atellanelor se jucau mimuri : după toate probabilitățile, ele de asemenea travesteau materialul tragediei precedente.

Tendința de a însoți orice prelucrare tragică (în general serioasă) a materialului cu prelucrarea lui comică (parodic-travestită) paralelă a fost reflectată și în artele plastice ale romanilor. De pildă, în așa-numitele „distihuri consulare", la stînga sînt reprezentate, de obicei, scene comice, cu măști grotești, iar la dreapta — scene tragice. O dispunere analogă se observă și în pictura murală pompeiană. Dieterich, care a recurs la pictura pompeiană pentru rezolvarea problemei formelor comice antice, descrie, de pildă, două asemenea fresce, așezate una în fața celeilalte : într-una este înfățișată Andromeda, salvată de Perseu, în cea opusă — o femeie goală, scăldîndu-se într-un heleșteu, pe trupul căreia se încolăcise un șarpe ; în ajutorul ei aleargă țărani cu bîte și pietre [1].

[1] Vezi A. Dieterich, *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, 1897, S. 131.

Acesta este un evident travesti parodic al primei scene mitologice. Subiectul mitului este transferat în realitatea prozaică. Perseu este înlocuit de țăranii cu arme rudimentare (a se compara universul cavaleresc al lui Don Quijotte tradus în limbajul lui Sancho).

Dintr-o serie de izvoare, în special din cartea a XIV-a a lui Athenaios, aflăm de existența unui vast univers de forme parodice dintre cele mai diverse ; aflăm, de pildă, despre spectacolele *falloforilor* și *deikeliștilor*, care, pe de o parte, travesteau miturile naționale și locale, iar pe de alta — imitau „limbajele" tipice și felul specific de a vorbi al medicilor străini, al proxeneților, al hetairelor, al țăranilor, al sclavilor etc. Producția parodică era deosebit de bogată și variată în Italia de sud. Aci erau în floare jocuri și enigme parodice burlești, parodiile cuvîntărilor savante și pledoariilor judecătorești, erau în floare forme ale dialogurilor parodice — *agone*, una dintre variantele lor fiind parte constitutivă a comediei grecești. Aici, cuvîntul avea o cu totul altă viață decît în genurile directe înalte ale Greciei.

Să amintim că mimul cel mai primitiv, adică actorul ambulant de cel mai slab nivel, trebuia să posede, ca minimum profesional, două aptitudini : să imite glasurile păsărilor și animalelor și să maimuțărească vorbirea, mimica și gesturile sclavului, țăranului, proxenetului, magistrului pedant, străinului. Așa este și astăzi actorul-imitator de bîlci.

Universul culturii comice romane nu era mai puțin bogat și variat decît cel grecesc. Pentru Roma este deosebit de caracteristică vivacitatea stăruitoare a ridiculizărilor rituale. Sînt cunoscute ridiculizările rituale legiferate la care era supus comandantul victorios de către soldați ; e cunoscut rîsul ritual al romanilor la înmormîntări ; e cunoscută libertatea legiferată a rîsului mimic ; nu e nevoie să mai insistăm asupra saturnaliilor. Nu ne interesează aici obîrșiile rituale ale rîsului, ci producția literar-artistică pe care a generat-o, rolul pe care l-a jucat în destinul cuvîntului. Rîsul s-a dovedit a fi una dintre creațiile Romei tot atît de profund productivă și perenă,

ca şi dreptul roman. Acest rîs a străbătut stratul gros al sobrietăţii medievale sumbre pentru a fertiliza cele mai mari creaţii ale literaturii Renaşterii ; şi astăzi el continuă să aibă rezonanţă într-o serie de fenomene ale creaţiei literare europene.

Conştiinţa literar-artistică a romanilor nu putea concepe o formă serioasă fără echivalentul ei comic. Forma directă, serioasă, era doar un fragment, o jumătate a întregului ; plenitudinea ansamblului era restabilită numai după adăugarea acelei *contre-partie* comice a formei respective. Tot ceea ce era serios trebuia să aibă şi avea dublura sa comică. Aşa cum în saturnalii măscăriciul îl dubla pe rege, sclavul — pe stăpîn, tot aşa în toate formele culturii şi literaturii au fost create asemenea dubluri comice. Astfel, literatura romană, mai cu seamă cea inferioară, populară, a creat un număr imens de forme ale travestiului parodic : ele abundau în mimuri, satire, epigrame, în conversaţiile din timpul mesei, în genurile retorice, în scrisori, în diversele manifestări ale creaţiei comice inferioare, populare. Tradiţia populară (cu precădere) a transmis evului mediu multe dintre aceste forme, a transmis stilul şi consecvenţa cutezătoare a parodiei romane. Culturile europene au învăţat să rîdă şi să ridiculizeze de la romani. Dar uriaşa moştenire comică a Romei, prin tradiţie scrisă, a ajuns pînă la noi într-o cantitate infimă : cei de care depindea transmiterea acestei moşteniri erau *agelaştii ;* ei alegeau discursul serios şi eliminau, ca profanatoare, reflectările lor comice, de pildă numeroase parodii la Vergiliu.

Astfel, alături de marile modele ale genurilor directe, ale discursului direct, antichitatea a creat, indiscutabil, un univers bogat de forme dintre cele mai variate ale discursului specific travestiului parodic, indirect şi privit cu rezerve. Termenul nostru — „discursul specific travestiului parodic“ — nu exprimă, desigur, nici pe departe întreaga bogăţie a tipurilor, variantelor şi nuanţelor discursului comic. Dar în ce constă oare unitatea tuturor acestor forme diverse şi ce legătură au ele cu romanul ?

Unele dintre formele creației parodice reproduc direct formele genurilor parodiate — poeme, tragedii parodice (de pildă, *Tragopodagra* de Lucian), pledoarii parodice etc. Acestea sînt parodii și travestiuri în sens strict. În alte cazuri, întîlnim forme de genuri deosebite : drama satirică, comedia improvizată, satira, dialogul fără pretext ș.a. Genurile parodice, după cum am mai spus, nu se încadrează în acele genuri pe care le parodiază, adică poemul parodic nu este nicidecum poem. Genurile speciale ale discursului parodic, de felul celor enumerate, sînt instabile, imperfecte din punct de vedere compozițional, lipsite de scheletul trainic al genului. Pe terenul antichității, discursul travestiului parodic nu beneficia de nici un gen care să-l adăpostească. Toate aceste forme parodice variate constituiau parcă un univers aparte, în afara genurilor sau între genuri. Dar acest univers era unit, în primul rînd, prin scopul comun : crearea unui corectiv comic și critic pentru toate genurile directe existente, pentru toate limbajele, stilurile, vocile, obligînd la a vedea dincolo de ele o altă realitate, contradictorie și nesesizată de ele. Impietatea formelor românești era pregătită de acest rîs. În al doilea rînd, toate aceste forme sînt unite prin obiectul comun, care este mereu limbajul însuși cu funcțiile lui directe și care devine aici imagine a limbajului, imagine a discursului direct. Prin urmare, acest univers aflat în afara genurilor sau între genuri este unitar, dezvăluind chiar o unitate specifică. Fiecare fenomen al lui — un dialog parodic, o scenă de moravuri, o pastorală comică etc. — constituie parcă un fragment al unui ansamblu unitar. Acest ansamblu eu mi-l reprezint ca un roman imens, cu o multitudine de genuri și stiluri, necruțător-critic, lucid-ironic, reflectînd plenitudinea diversității limbajelor și vocilor culturii, a poporului și a epocii respective. În acest roman mare — oglindă a diversității limbajelor în devenire — orice discurs direct, în special cel dominant, este reflectat într-o anumită măsură limitat, caracteristic, tipic, ca unul care se învechește, moare, se maturizează în vederea înlocuirii și reînnoirii. Într-adevăr, din acest ansamblu vast al dis-

cursurilor şi vocilor reflectate parodic, pe terenul antichităţii erau pregătite condiţiile apariţiei romanului, ca formaţie cu o multitudine de stiluri şi variată, însă el n-a izbutit să absoarbă şi să folosească întreg materialul imaginilor limbajului pe care îl avea la dispoziţie. Mă refer la „romanul grec", la Apuleius şi Petronius. Pesemne, lumea antică nu era capabilă de mai mult.

Formele travestiului parodic au pregătit romanul într-o direcţie foarte importantă, de-a dreptul hotărîtoare. Ele au eliberat obiectul de sub puterea limbajului, în care se încurcase ca într-o mreajă, au înlăturat puterea despotică a mitului asupra limbajului, au eliberat conştiinţa de sub dominaţia discursului direct, din recluziunea severă a discursului şi limbajului propriu. A fost realizată acea distanţă dintre limbaj şi realitate, condiţie indispensabilă pentru crearea formelor autentic realiste ale discursului.

Parodiind discursul direct, stilul direct, iscodindu-i limitele, laturile comice, revelîndu-i fizionomia tipică, conştiinţa lingvistică se situa *în afara* acestui discurs direct şi în afara tuturor mijloacelor sale expresive. Apărea o nouă modalitate de folosire creatoare a limbajului : creatorul învaţă să-l privească din afară, cu alţi ochi, prin prisma altui limbaj, a altui stil posibil. Fiindcă tocmai în lumina altor limbaje şi stiluri *posibile* este parodiat, travestit, ridiculizat respectivul stil direct. Conştiinţa creatoare se află parcă la hotarul dintre limbaje şi stiluri. Aceasta este o cu totul altă poziţie a conştiinţei creatoare faţă de limbaj. Aedul sau rapsodul se simţea cu totul altfel în limbajul şi discursul său decît creatorul *Batrahomiomahiei* sau creatorii lui *Margites*.

Creatorul discursului direct — epic, tragic, liric — are de a face cu acel obiect pe care îl cîntă, îl reprezintă, îl exprimă, şi cu limbajul său propriu, ca mijloc unic şi pe deplin adecvat pentru realizarea proiectului concret şi direct. Acest proiect şi structura lui tematică obiectuală sînt inseparabile de limbajul direct al creatorului : ele s-au născut şi s-au maturizat în acest limbaj, în mitul naţional de care acesta este impregnat în tradiţia naţio-

nală. Orientarea conștiinței parodice se prezintă altfel : ea e orientată atît spre obiect, cît și spre discursul străin care parodiază acest obiect, devenind el însuși imagine. Se creează acea distanță dintre limbaj și realitate despre care am vorbit. Are loc transformarea limbajului din dogmă absolută, cum apare în limitele recluziunii și monolingvismului strict, în ipoteză de lucru pentru înțelegerea și exprimarea realității.

Dar această transformare poate fi realizată în toată rigoarea și plenitudinea ei doar cu o singură condiție — a *plurilingvismului* substanțial. Numai plurilingvismul eliberează definitiv conștiința de sub puterea limbajului propriu și a mitului lingvistic. Formele travestiului parodic se dezvoltă în condițiile plurilingvismului și numai astfel sînt capabile să se ridice pe o culme ideologică absolut nouă.

Conștiința literară romană era bilingvă. Genurile latine pur naționale, concepute în condițiile monolingvismului, se ofiliseră înainte de a căpăta o formă literară. Conștiința literară a romanilor a creat, de la început și pînă la sfîrșit, pe fondul limbii și formelor grecești. Încă de la primii pași, discursul literar latin se privea în lumina discursului grecesc, *cu ochii* discursului grecesc ; chiar de la început el a fost un discurs de tip stilizator, care privea mereu înapoi și parcă se plasa între niște ghilimele speciale, respectuos-stilizatoare.

Limba latină literară, în toată diversitatea genurilor ei, s-a format în lumina limbii literare grecești. Specificul ei național, gîndirea lingvistică specifică proprie ei erau considerate, de către conștiința literară creatoare, într-un mod care ar fi fost imposibil în condițiile monolingvismului. Fiindcă a obiectiva limbajul propriu, forma lui internă, specificul concepției despre lume, *habitus*-ul ei lingvistic specific nu se poate decît în lumina altui limbaj, a unui limbaj „străin", dar aproape tot atît de „propriu" ca și limba maternă.

U. Wilamowitz-Moellendorff, în cartea sa despre Platon, scrie : „Numai cunoașterea unei limbi cu o *altă gîn-*

dire face posibilă înţelegerea corectă a propriei limbii...“ [1] Nu voi continua citatul. În el este vorba, în primul rînd, de înţelegerea lingvistică pur cognitivă a limbajului propriu, înţelegere realizată doar în lumina altui limbaj, străin ; dar această teză se extinde în egală măsură şi asupra înţelegerii limbajului din punct de vedere literar în procesul practicii artistice. Mai mult decît atît, în procesul creaţiei literare punerea reciprocă în lumină cu un limbaj „străin“ luminează şi obiectivează tocmai latura „*concepţiei despre lume*“ a limbajului propriu (şi a celui străin), forma ei internă, sistemul specific al accentelor valorice. Pentru conştiinţa literară creatoare, în zona pusă în lumină de limbajul străin nu apare, desigur, sistemul fonetic al limbajului propriu, particularităţile lui morfologice, vocabularul lui abstract, ci tocmai ceea ce face din limbaj o concepţie asupra lumii, concretă şi intraductibilă pînă la capăt : *stilul limbajului ca ansamblu.*

Pentru conştiinţa literară creatoare bilingvă (tocmai aşa era conştiinţa creatorului roman), limbajul în ansamblul său — cel propriu-matern şi cel propriu-străin — constituie un *stil* concret, nu un sistem lingvistic abstract. Pentru romanii culţi era foarte caracteristică perceperea întregului limbaj, de la un capăt la altul, ca stil — perceperea puţin rece şi „exteriorizantă“. Ei scriau şi vorbeau *stilizînd,* nu fără o oarecare înstrăinare rece de limbajul propriu. De aceea caracterul concret şi expresiv *direct* al discursului literar latin este întotdeauna întrucîtva *convenţional* (cum este orice stilizare). Elementul stilizării este propriu tuturor genurilor mari şi directe ale literaturii romane, el există şi într-o asemenea mare operă a romanilor cum este *Eneida.*

Dar nu este vorba numai de bilingvismul cultural al Romei literare. Începuturile literaturii romane sînt marcate de *trilingvism.* „Trei suflete“ sălăşluiau în pieptul lui Enea. Dar tot trei suflete — trei limbaje, trei culturi

[1] U. Wilamowitz-Moellendorff, *Platon,* t. 1, Berlin, 1920, p. 290.

— trăiau și în pieptul aproape al tuturor inițiatorilor discursului literar roman, al tuturor acestor traducători-stilizatori, veniți la Roma din Italia de sud, unde se intersectau hotarele a trei limbi și culturi : greacă, oscă și română. Italia de sud era vatra unei culturi specifice și a unor forme literare mixte și hibride. Apariția literaturii romane este esențial legată de această vatră culturală trilingvă : ea s-a născut în procesul punerii reciproce în lumină a celor trei limbaje : cel propriu-matern și cele două străine, devenite și ele proprii.

Din punctul de vedere al plurilingvismului, Roma este doar ultima etapă a elenismului, etapă care se încheie cu transmiterea unui plurilingvism important lumii barbare a Europei și cu crearea noului tip de plurilingvism medieval.

Elenismul a creat pentru toate popoarele barbare implicate în el o puternică instanță de limbi străine. Această instanță a avut un rol fatal pentru formele directe naționale ale discursului artistic. Ea a înăbușit aproape toate vlăstarele eposului și liricii naționale, născute din adîncurile monolingvismului opac ; ea a transformat discursul direct al popoarelor barbare — epic și liric — într-un discurs semiconvențional, semistilizat. În schimb, a favorizat excepționala dezvoltare a formelor discursului parodic. Pe terenul elenismului și al elenismului roman a fost posibilă apariția unei distanțe maxime între locutor (creator) și limbajul său, între limbaj și universul obiectual-tematic. Numai în aceste condiții a fost posibilă evoluția viguroasă a rîsului roman.

Elenismul se caracterizează printr-un plurilingvism complex. Orientul, cu o multitudine de limbi și culturi, intersectat de frontierele culturilor și limbilor antice aflate în contact, nu constituia deloc un univers monolingv naiv, pasiv, față de cultura greacă. Orientul era el însuși depozitul unui plurilingvism antic complex. Peste tot în lumea elenistică erau risipite centre, orașe, așezări, unde conviețuiau nemijlocit, se împleteau în mod original cîteva culturi și limbi. Să luăm, de pildă, Samosata, patria lui Lucian, cel care a jucat un rol covîrșitor în

istoria romanului european. Populația autohtonă din Samosata era alcătuită din sirieni, care vorbeau limba arameică. Vîrfurile culte ale populației orașului vorbeau și scriau grecește. Limba oficială a administrației și cancelariei era latina ; toți funcționarii erau romani ; în oraș staționa o legiune romană. Prin Samosata trecea un drum mare (foarte important din punct de vedere strategic), pe care circulau limbile Mesopotamiei, Persiei și chiar ale Indiei. În acest punct de intersecție a culturilor și limbilor s-a născut și s-a format conștiința culturală și lingvistică a lui Lucian. Similar a fost și mediul cultural-lingvistic al africanului Apuleius, al creatorilor romanelor grecești, în majoritatea cazurilor barbari elenizați.

Erwin Rohde, în cartea sa despre istoria romanului grec[1], analizează procesul descompunerii, pe teren elenistic, a mitului grec național și, legat de acesta, procesul decăderii și împuținării formelor eposului și dramei, posibile doar pe solul unic și unitar al mitului național. Rohde nu relevă însă rolul plurilingvismului. Pentru el, romanul grec este produsul descompunerii marilor genuri directe. În parte are dreptate : tot ceea ce e nou se naște din moartea vechiului. Dar Rohde nu este dialectician. El nu sesizează tocmai noul. El definește aproape just importanța mitului național unitar pentru crearea marilor forme ale eposului, liricii și dramei grecești. Însă procesul descompunerii mitului național, fatal pentru genurile eline directe și monolingve, este favorabil apariției și evoluției unui nou gen literar : discursul romanesc în proză. Rolul plurilingvismului în procesul dispariției mitului și al nașterii lucidității românești este foarte mare. În procesul punerii reciproce în lumină a limbilor și culturilor, limbajul a devenit ceva absolut nou, s-a modificat însăși calitatea lui : în locul universului lingvistic ptolemeean, închis, unic și unitar a apărut universul deschis al lui Galilei, cu multitudinea lui de limbaje care se pun reciproc în lumină.

---

[1] Vezi Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876.

Din păcate însă, romanul grec reprezintă foarte slab acest discurs nou al conștiinței plurilingve. Acest roman a rezolvat, de fapt, doar problema subiectului (și aceea parțial). A apărut un gen nou, mare, *depozitarul altor numeroase genuri*, care includea diferite dialoguri, piese lirice, scrisori, cuvîntări, descrieri de țări și orașe, nuvele etc. Prin urmare — o enciclopedie de genuri. Dar acest roman cu multe genuri are aproape un singur stil. Discursul, aici, este un discurs semiconvențional, stilizat. Orientarea stilizatoare în privința limbajului, caracteristică oricărui plurilingvism, și-a găsit aici o expresie grăitoare. Dar aici există și forme semiparodice, ironice ; ele sînt, probabil, mai multe decît recunosc cercetătorii. Frontierele dintre discursul semistilizat și cel semiparodic sînt foarte instabile ; căci, în discursul stilizat, e de ajuns să-i subliniezi puțin convenționalitatea ca să capete caracter de ușoară parodie, ironie, să fie privit cu rezervă : de fapt, nu eu spun asta, eu aș fi spus, poate, altfel. Dar în romanul grec aproape că nu există imagini-limbaje care să reflecte diversitatea limbajelor unei epoci. În această privință, unele variante ale satirei elenistice și romane sînt incomparabil mai „romanești" decît romanul grec.

Trebuie să lărgim puțin conceptul de plurilingvism. Pînă acum am vorbit despre punerea reciprocă în lumină a marilor limbi naționale, *constituite și unificate* (greaca și latina), care au trecut în prealabil prin lunga etapă a unui monolingvism relativ stabil și liniștit. Dar am văzut că, încă din perioada clasică a existenței lor, grecii posedau un univers foarte bogat de forme ale travestiului parodic. Este puțin probabil că o asemenea bogăție de imagini ale unei limbi putea să apară în condițiile monolingvismului opac și închis.

Nu trebuie să uităm că, de fapt, orice monolingvism este relativ ; nici chiar propria limbă nu este singură : în ea există întotdeauna și reminiscențe și potențe ale altor limbi, mai mult sau mai puțin simțite de conștiința literar-lingvistică creatoare.

Ştiinţa contemporană a acumulat un număr de fapte care atestă lupta încordată dintre limbi şi dinlăuntrul lor, care a precedat starea relativ stabilă, cunoscută nouă, a limbii greceşti. O cantitate însemnată de rădăcini ale acestei limbi aparţin limbii seminţiei care popula teritoriul grecilor înainte de venirea lor. În greaca literară surprindem o originală reflectare a existenţei dialectelor în anumite genuri. Dincolo de aceste fapte simple se ascunde procesul complex al luptei dintre limbi şi dialecte, al hibridizărilor, purificărilor, succesiunilor, înnoirilor, lungul şi sinuosul drum al luptei pentru unitatea limbii literare şi a diverselor ei genuri. Apoi s-a instaurat o lungă perioadă de relativă stabilitate. Dar amintirea acestor furtuni lingvistice s-a păstrat nu numai în anumite urme încremenite, dar şi în formaţii literar-stilistice şi în primul rînd în formele creaţiei literare parodice.

În perioada istorică a vieţii elinilor, stabilă din punct de vedere lingvistic şi monolingvă, toate subiectele lor, întregul material obiectual-tematic, întregul fond principal de imagini, expresii, intonaţii au luat naştere în sînul limbii lor materne. Tot ceea ce venea din afară (şi venea destul de mult) era asimilat de mediul puternic şi sigur al monolingvismului închis, care privea cu dispreţ plurilingvismul lumii barbare. Din sînul acestui monolingvism sigur şi incontestabil s-au născut marile genuri directe ale elinilor — eposul lor, poezia lirică şi tragedia. Ele exprimau tendinţele centralizatoare ale limbii. Dar alături de ele, mai ales în păturile de jos ale populaţiei, s-a dezvoltat creaţia parodică, care păstra amintirea luptei lingvistice antice şi care era permanent întreţinută de procesele permanente ale stratificării şi diferenţierii lingvistice.

De problema plurilingvismului este indisolubil legată şi problema diversităţii dinlăuntrul unei limbi, problema diferenţierii şi stratificării oricărei limbi naţionale. Această problemă are o importanţă primordială pentru înţelegerea stilului şi destinelor romanului din timpurile moderne, adică începînd din secolul al XVII-lea. Prin structura sa stilistică, acest roman reflectă lupta tendin-

țelor centralizatoare (unificatoare) și descentralizatoare (care stratifică limba) în limbile popoarelor europene. Romanul simte că se află la frontiera dintre limbajul literar închegat și dominant și limbajele extraliterare ale diversității limbajelor ; el servește ori tendințelor centralizatoare ale noului limbaj literar (cu normele lui gramaticale, stilistice și ideologice), ori, dimpotrivă, luptă pentru înnoirea limbajului literar învechit, înnoire pe seama acestor straturi ale limbii naționale, rămase într-o măsură sau alta în afara acțiunii centralizatoare și unificatoare a normei artistico-ideologice a limbajului literar dominant. Conștiința literar-lingvistică a romanului timpurilor moderne, simțindu-se la hotarul diversității limbajelor literare și neliterare, se simte totodată și la hotarul timpului : ea percepe deosebit de acut timpul în limbaj, schimbările lui, îmbătrînirea și înnoirea limbajului, trecutul și viitorul în limbaj.

Desigur, toate aceste procese de schimbare și înnoire a limbii naționale, reflectate de roman, nu au un caracter lingvistic abstract : ele sînt inseparabile de lupta socială și ideologică, de procesele devenirii și înnoirii societății și poporului.

Astfel, diversitatea internă a limbajului are o importanță primordială pentru roman. Dar această diversitate ajunge la plenitudinea conștiinței sale creatoare numai în condițiile unui plurilingvism activ. Mitul despre un limbaj unic și cel despre un limbaj unitar dispar concomitent. De aceea, romanul european al timpurilor moderne, care reflectă diversitatea dinlăuntrul limbajului, îmbătrînirea și înnoirea limbajului literar și a genurilor lui diverse, a putut fi pregătit de plurilingvismul medieval, caracteristic tuturor popoarelor medievale, și de interferența încordată a limbajelor, care avea loc în epoca Renașterii în procesul înlocuirii limbii ideologice (latina) și al trecerii popoarelor europene la monolingvismul critic din timpurile moderne.

III

Literatura comică și parodică medievală a fost extraordinar de bogată. Prin bogăția și varietatea formelor parodice, evul mediu se înrudește cu Roma. Trebuie să spunem că, într-o serie de aspecte ale creației sale comice, evul mediu este, după cît se pare, moștenitorul direct al Romei ; în special tradiția saturnaliilor a continuat să existe, într-o altă formă, în decursul secolelor medievale. Roma veselă a saturnaliilor, purtînd tichia de măscărici — „*Pileata Roma*“ (Marțial) — a izbutit să-și păstreze întreaga forță și întregul farmec în cele mai tenebroase perioade ale evului mediu. Dar și producția comică originală a popoarelor europene, dezvoltată pe terenul folclorului local, era foarte însemnată.

Una dintre cele mai interesante probleme stilistice ale elenismului este problema citatului. Deosebit de variate erau formele citării fățișe, semimascate și mascate, formele încadrării citatului în context, ale ghilimelelor intonaționale, diversele grade de înstrăinare sau de asimilare ale discursului străin citat. Deseori aici se ridică următoarea problemă : oare autorul citează respectuos ori, dimpotrivă, cu ironie, ridiculizînd ? Ambiguitatea față de discursul străin era adesea intenționată.

În evul mediu, atitudinea față de discursul străin nu era mai puțin complexă și ambiguă. Rolul discursului „străin“, fățiș și respectuos subliniat, mascat, semiinconștient, conștient, corect, intenționat și neintenționat denaturat, intenționat reinterpretat etc., a fost imens în literatura medievală. Frontierele dintre vorbirea proprie și cea „străină“ erau instabile, ambigue, deseori întortocheate și confuze. Unele specii de opere erau construite, aidoma mozaicurilor, din texte străine. De pildă, așanumitul „*cento*“ (un gen aparte) era compus numai din versuri și emistihuri străine. Unul dintre cei mai buni cu-

noscători ai parodiei medievale, Paul Lehmann, afirmă deschis că istoria literaturii medievale, în special a celei latine, „este istoria acceptării, a prelucrării și a imitării bunului străin" *(„eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes")* [1]. Noi am zice : „a limbajului străin, a stilului și cuvîntului străin".

Acest cuvînt într-o limbă străină era, în primul rînd, cuvîntul sfînt și autoritar al *Bibliei,* al *Evangheliei,* al apostolilor, al părinților și magiștrilor bisericii. Acest cuvînt se infiltrează necontenit în literatura medievală și în vorbirea oamenilor cultivați (clericii). Dar cum se infiltrează, care este reacția contextului ce-l primește, între ce fel de ghilimele intonaționale este intercalat ? Și iată că se dezvăluie o întreagă gamă de atitudini față de acest cuvînt, începînd de la citatul respectuos și pasiv, evidențiat și delimitat ca o icoană, și sfîrșind cu cea mai ambiguă, ireverențioasă și parodică folosire a lui. Trecerile între diferitele nuanțe ale acestei game sînt într-atît de instabile și ambigue, încît adesea e greu de stabilit dacă folosirea cuvîntului sfînt este respectuoasă sau este doar un joc mai familiar, ori chiar parodic cu acest cuvînt, iar, în acest caz, care sînt limitele acestui joc ? Chiar în zorii evului mediu apare o serie de opere parodice remarcabile. Una dintre ele este celebra *Cena Cypriani (Cina cea de taină a lui Cyprian).* Aceasta este un foarte interesant simposion gotic. Dar cum este alcătuit ? Toată *Biblia,* toată *Evanghelia* sînt parcă decupate în bucăți și apoi aranjate astfel, încît se obține un tablou grandios al banchetului, unde beau, mănîncă și se veselesc toate personajele istoriei sfinte, de la Adam și Eva pînă la Hristos și apostolii săi. În această operă, toate detaliile *Sfintei Scripturi* corespund strict și exact, dar în același timp *Sfînta Scriptură* este transformată în carnaval, mai exact — în saturnalie. Aceasta este o *Pileata Biblia.*

Dar care este planul, concepția autorului acestei opere ? Care este atitudinea lui față de *Sfînta Scriptură ?*

[1] Vezi Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter,* München, 1922, p. 10.

La această întrebare, cercetătorii au dat răspunsuri diferite. Toți, bineînțeles, sînt de acord că aici este vorba de un joc cu cuvîntul sfînt, dar gradul de libertate al acestui joc și sensul lui sînt apreciate în mod diferit. Unii cercetători afirmă că scopul acestui joc este foarte nevinovat, pur mnemotehnic : a instrui prin amuzament. Pentru a ajuta creștinilor, pînă nu de mult păgîni, să memoreze mai ușor figurile și evenimentele *Sfintei Scripturi,* autorul *Cinei* a izvodit acest banchet mnemotehnic. Alți exegeți consideră *Cina* pur și simplu o parodie profanatoare.

Am citat aceste opinii doar cu titlul de exemplu. Ele sînt o mărturie a atitudinii complexe și ambigue care dăinuia în evul mediu față de cuvîntul sfînt. Evident, *Cina cea de taină a lui Cyprian* nu este deloc un instrument mnemotehnic. Ea este o parodie, mai exact un travesti parodic. Nu putem însă transfera asupra parodiei medievale (ca dealtfel și asupra celei antice) ideile contemporane despre discursul parodic. În epoca modernă, funcțiile parodiei sînt limitate și neesențiale. Ea a decăzut, locul ei în literatura modernă fiind infim. Noi trăim, scriem și vorbim în lumea unui limbaj liber și democratizat : vechea ierarhie complexă a cuvintelor, formelor, imaginilor, stilurilor, care a cunoscut mai multe etape și a pătruns întregul sistem al limbajului oficial și al conștiinței lingvistice, a fost înlăturată de revoluțiile lingvistice din epoca Renașterii. Limbile *literare* europene — franceza, germana, engleza — s-au format în procesul distrugerii acestei ierarhii ; totodată, genurile comice și parodice ale evului mediu tîrziu și ale Renașterii — nuvelele, jocurile carnavalești din postul Paștelui, comediile satirice, farsele și, în sfîrșit, romanele — au contribuit la formarea acestor limbi. Limba prozei literare franceze a fost creată de Calvin și Rabelais, dar și limba lui Calvin, limba păturilor de mijloc ale populației (a „negustorilor și meseriașilor"), era o reducere, aproape o travestire a limbajului sfînt al Bibliei. Straturile de mijloc ale limbilor populare, devenind limbă a sferelor ideologice înalte și a *Sfintei Scripturi,* erau con-

siderate ca travestire degradantă a acestor sfere. Astfel, pe terenul noilor limbi, parodiei i-a rămas un loc modest : aceste limbi aproape că nu cunoșteau și nu cunosc cuvintele sacre, ele însele născîndu-se într-o anumită măsură din parodia cuvîntului sacru.

Dar rolul parodiei în evul mediu a fost foarte mare : ea a pregătit noua conștiință literar-lingvistică, ea a pregătit marele roman al Renașterii.

Cena Cypriani este cel mai vechi și cel mai reușit model al acelei *„parodia sacra"* medievale, mai exact al parodiei textelor și riturilor sacre. Rădăcinile ei se pierd în adîncurile parodiei rituale, ale compromiterii și ridiculizării rituale a forței supreme. Dar aceste rădăcini sînt foarte depărtate, elementul ritual antic este reinterpretat, iar parodia îndeplinește alte funcții importante, despre care am vorbit mai sus.

Trebuie să notăm mai întîi libertatea recunoscută, legalizată a parodiei. Evul mediu, cu rezerve mai mari sau mai mici, respecta libertatea tichiei măscăriciului și oferea rîsului și discursului comic drepturi destul de largi. Această libertate era limitată cu precădere la sărbători și la recreațiile școlare. Rîsul medieval este un rîs de sărbătoare. Sînt cunoscute „sărbătoarea nebunilor" și „sărbătoarea măgarului" celebrate de clerul inferior chiar în incinta bisericilor. Este foarte caracteristic *„risus paschalis"*, adică rîsul de Paști. În zilele Paștilor, tradiția permitea să se spună din amvon glume și anecdote libere pentru a stîrni rîsul mirenilor, considerat o renaștere veselă după zilele de tristețe și post. Foarte multe opere parodice medievale sînt legate direct sau indirect de acest *„risus paschalis"*. Nu mai puțin productiv a fost „rîsul de Crăciun" *(risus natalis)* ; spre deosebire de *„risus paschalis"*, el nu era exprimat în narațiuni, ci în cîntece. Imnuri bisericești serioase erau cîntate pe motivele unor cîntece laice, fiind astfel reaccentuate. Alături de acestea a fost creată o producție uriașă, ca volum, de cîntece de Crăciun, în care tematica evlavioasă a Nașterii se îmbina cu motivele populare privind moartea veselă a vechiului și nașterea noului. În aceste cîntece predomina adesea ri-

diculizarea parodică a vechiului, mai ales în Franța, unde „*Noël*"-ul (cîntecul de Crăciun) a devenit una dintre speciile cele mai populare ale cîntecului revoluționar de stradă (amintesc poezia *Noël* a lui Pușkin, unde tematica de Crăciun este folosită cu intenții parodice). Rîsului în sărbătoare i se permitea aproape totul.

La fel de largi erau și drepturile și libertățile recreațiilor școlare, care au jucat un rol mare în viața culturală și literară a evului mediu. Creația recreativă era cu precădere parodică. Școlarul mînăstirilor medievale, mai tîrziu studentul, în timpul recreațiilor ridiculiza cu conștiința curată tot ceea ce constituia obiectul studiilor sale evlavioase în decursul anului : de la Sfînta Scriptură pînă la gramatica școlară. Evul mediu a creat o serie întreagă de variante parodice ale gramaticii latine. Cazurile, formele verbale și în general toate categoriile gramaticale erau reinterpretate în planul erotic ireverențios, în planul mîncării și beției ori, în sfîrșit, în planul ridiculizării ierarhice bisericești și monastice. În fruntea acestei tradiții gramaticale originale se află o operă din secolul al XVII-lea : *Virgilius Maro grammaticus*. Este o operă extrem de savantă, înțesată de trimiteri și citate din toate autoritățile posibile ale lumii antice, dintre care unele nici n-au existat. Într-o serie de cazuri, citatele sînt parodice. Analizele gramaticale serioase și destul de subtile se îmbină cu exagerarea net parodică a acestei subtilități în analizele savante ; este prezentată, de pildă, o discuție savantă de două săptămîni în problema vocativului de la *ego*. În ansamblu, *Virgilius grammaticus* este o splendidă și subtilă parodie a gîndirii formal-gramaticale din epoca antichității tîrzii. Acestea sînt niște saturnalii gramaticale, o *grammatica pileata*.

Este caracteristic că mulți exegeți medievali au apreciat acest tratat de gramatică cu toată seriozitatea, iar cei contemporani sînt departe de a cădea de acord în privința caracterului său parodic. Aceasta este un argument în plus privind instabilitatea frontierelor dintre discursul direct și cel parodic, refractat în literatura medievală.

Rîsul de sărbători și cel din recreații este un rîs pe deplin legalizat. În aceste zile era permis, ca să spunem așa, seriozității autoritare și evlavioase să renască, era permisă transformarea cuvîntului sacru direct în mască parodică, de travesti. În asemenea condiții este clar de ce o operă cum e *Cina cea de taină a lui Cyprian* s-a putut bucura de o popularitate atît de mare chiar în austerele cercuri bisericești. În secolul al IX-lea, severul abate Rabanus Maurus din Fulda a transpus-o în versuri : *Cina* era citită la banchetele regale, reprezentată în timpul vacanței de Paști de către elevii școlilor mînăstirești.

În atmosfera sărbătorilor și a vacanțelor a fost creată vasta literatură parodică a evului mediu. N-a existat nici un gen, nici un text, rugăciune ori maximă care să nu-și aibă echivalentul parodic. S-au păstrat pînă astăzi liturghiile parodice : liturghia beților, liturghia jucătorilor de cărți, liturghia banilor. S-au păstrat numeroase lecțiuni parodice ale *Evangheliilor*, care începeau cu tradiționalul „*ab illo tempore*“ și conțineau uneori povestiri foarte licențioase. S-a păstrat de asemenea o cantitate uriașă de rugăciuni și imnuri parodice. Exegetul finlandez Eero Ilvoonen, în lucrarea sa *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge* (Helsingfors, 1914), publică textele a șase parodii la *Pater noster*, două la *Credo* și una la *Ave Maria*, dar prezintă numai textele mixte latino-franceze. Cantitatea rugăciunilor și imnurilor parodice latine și mixte, aflate în codexurile manuscrise medievale, este incomensurabilă. F. Novati, în a sa *Parodia sacra*, trece în revistă doar o mică parte a acestei literaturi [1]. Procedeele stilistice ale acestei parodii, travestiri, reinterpretări, reaccentuări, sînt extrem de variate. Pînă în prezent, aceste procedee au fost studiate foarte puțin și fără profunzimea stilistică cuvenită.

Alături de *parodia sacra* propriu-zisă întîlnim variate parodieri și travestiri ale discursului sacru în alte genuri

[1] F. Novati, *Parodia sacra nelle letterature moderne* (vezi *Novatis Studi critici e letterari*, Turin, 1889).

şi opere comice ale evului mediu, de pildă în epopeile comice cu animale.

Eroul acestei vaste literaturi parodice, preponderent latină (şi în parte mixtă), era cuvîntul sacru, autoritar şi direct, într-o limbă străină. Acest cuvînt, stilul şi sensul lui au devenit obiect al reprezentării, s-au transformat într-o imagine limitată şi comică. *Parodia sacra* latină este construită pe fondul limbii naţionale vulgare. Sistemul de accente al acestei limbi pătrunde înlăuntrul textului latin. Astfel, parodia latină este, de fapt, un fenomen bilingv : limba este unică, dar e structurată şi percepută în lumina altei limbi ; alteori, nu numai accentele, dar şi formele sintactice ale limbii vulgare sînt evidente în parodia latină. Parodia latină este un hibrid bilingv intenţionat. Am ajuns la problema *hibridului intenţionat.*

Orice parodie, orice travesti, orice cuvînt, folosit cu rezervă, cu ironie, pus între ghilimele intonaţionale, în general orice discurs indirect este un hibrid intenţionat, dar un hibrid monolingv, de ordin stilistic. Într-adevăr, în discursul parodic converg şi se intersectează într-un anume fel două stiluri, două „limbaje" (interlingvistice) : limbajul parodiat, de pildă cel al unui poem eroic, şi cel care parodiază — limbajul prozaic vulgar, limbajul familiar oral, limbajul genurilor realiste, limbajul literar „normal", „sănătos", cum şi-l închipuie autorul parodiei. Acest al doilea limbaj, care parodiază, pe fondul căruia este construită şi receptată parodia, nu intră făţiş în parodie — dacă este în mod strict o parodie — cu toate acestea, deşi invizibil, el este prezent.

Orice parodie deplasează accentele stilului parodiat, îngroaşă unele elemente, pe altele lăsîndu-le în umbră : parodia este părtinitoare, această parţialitate fiind dictată de trăsăturile limbajului parodiat, de sistemul lui de accente, de structura lui ; noi simţim şi recunoaştem mîna lui în parodie, aşa cum alteori recunoaştem clar sistemul accentelor, structura sintactică, cadenţele şi ritmul unei limbi vulgare în parodia latină pură (adică recunoaştem dacă această parodie a fost scrisă de un francez ori de

un german). Teoretic, în orice parodie se poate sesiza și recunoaște acea limbă „normală", acel stil „normal" în lumina căruia a fost creată parodia respectivă, dar în practică nu este deloc ușor, uneori e chiar imposibil.

Astfel, în parodie se intersectează două limbaje, două stiluri, două puncte de vedere și două gîndiri lingvistice, deci, în esență, două tipuri de vorbire. E drept, unul dintre aceste limbaje (cel parodiat) este direct prezent, pe cînd celălalt participă în mod invizibil, ca fond activ al creației și receptării. Parodia este un hibrid intenționat, dar de obicei un hibrid interlingvistic, care se alimentează pe seama stratificării limbajului literar în limbaje de gen și de orientare.

Orice hibrid stilistic intenționat este într-o anumită măsură dialogizat. Asta înseamnă că limbajele care se intersectează în el sînt considerate ca replicile unui dialog, ca o dispută între limbaje, între stilurile limbajelor. Acest dialog însă nu este un dialog tematic și nici semantic-abstract, el este dialogul punctelor de vedere care nu se pot traduce unul pe celălalt.

Astfel, orice parodie este un hibrid dialogizat intenționat. În ea, limbajele și stilurile se pun reciproc în lumină.

Orice discurs folosit cu rezerve, pus între ghilimele intonaționale, este de asemenea un hibrid intenționat dacă vorbitorul se izolează de el ca de un „limbaj", de un stil, dacă i se pare, de pildă, că sună prea vulgar sau, dimpotrivă, prea elegant ori emfatic, sau lasă impresia unei anumite orientări, a unei anumite maniere lingvistice etc.

Dar să ne întoarcem la *„parodia sacra"* latină. Ea este un hibrid dialogizat intenționat, dar un hibrid lingvistic. Este un dialog al limbilor, deși una dintre ele (cea vulgară) apare ca un fond dialogizant activ. Avem înaintea noastră un dialog folcloric nesfîrșit : disputa dintre cuvîntul sacru auster și discursul popular jovial, ceva în felul celebrelor dialoguri medievale dintre Solomon și voiosul picaro Marcolf. Dar Marcolf discuta cu Solomon în limba latină, în schimb aici se discută în limbi dife-

rite. Discursul sacru „străin", al celuilalt, într-o limbă străină, este pătruns de accentele limbilor populare vulgare, este reaccentuat și reinterpretat pe fondul acestor limbi, îngroșat pînă cînd devine imagine comică, mască burlescă de carnaval a pedantului mărginit și ursuz sau a bătrînului bigot, smerit și fățarnic, sau a avarului bătrîn și scofîlcit. Această *„parodia sacra"* — manuscris aproape milenar, uriaș ca volum — este un document remarcabil, încă destul de prost descifrat, despre lupta încordată, despre interferența limbilor care au avut loc pe întreg teritoriul Europei occidentale. Este o dramă lingvistică, reprezentată ca o farsă veselă ; sînt saturnalii lingvistice — *Lingua sacra pileata.*

Discursul sacru latin constituie un corp străin care s-a strecurat în organismul limbilor europene. Pe întreg parcursul evului mediu, organismele limbilor naționale au respins continuu acest corp. Dar era respins nu corpul propriu-zis, ci cuvîntul cu tîlc, care se instalase la toate nivelele superioare ale gîndirii ideologice naționale. Respingerea cuvîntului sacru străin avea un caracter dialogic și se desfășura la adăpostul rîsului sărbătorilor și recreațiilor. Astfel erau alungați, în formele foarte vechi ale petrecerilor populare, vechiul rege, vechiul an, iarna, postul. Aceasta este *„parodia sacra"*.

Dar tot restul literaturii latine medievale este, de fapt, un mare și complex hibrid dialogizat. Nu degeaba Paul Lehmann definește această literatură ca asimilare, prelucrare și imitare a bunului „străin", adică a discursului „străin". Relația mutuală cu discursul străin trece prin toată gama de tonuri, de la acceptarea pioasă pînă la ridiculizarea parodică, deși foarte adesea este greu de stabilit unde anume sfîrșește pioșenia și începe ridiculizarea. Exact ca în romanul epocii moderne, în care adesea nu știi unde sfîrșește discursul direct al autorului și unde începe jocul parodic sau stilizator al limbajului personajelor. Numai că aici — în literatura latină a evului mediu — procesul complex și contradictoriu al acceptării și respingerii discursului străin, al respectării lui

evlavioase sau al ridiculizării lui, a avut loc pe scara grandioasă a întregii lumi vest-europene și a lăsat o urmă de neșters în conștiința literar-lingvistică a popoarelor.

Alături de parodia latină a existat, după cum am spus, parodia mixtă, care este un hibrid pe deplin dezvoltat, intenționat, dialogizat și bilingv (uneori trilingv). În această literatură medievală bilingvă întîlnim de asemenea diferite tipuri de atitudini față de discursul străin, de la respectul pios la ridiculizarea necruțătoare. De pildă, în Franța erau răspîndite așa-numitele *„épîtres farcies"*. Aici versul *Sfintei Scripturi* (al epistolelor apostolilor citite în timpul liturghiei) este însoțit de versurile franceze în opt silabe, care traduc și parafrazează cu pioșenie textul latin. Limba franceză are același caracter de comentariu pios și într-o serie de rugăciuni mixte. Iată, de pildă, un fragment dintr-un *Pater noster* din secolul al XIII-lea (începutul ultimei strofe) :

Sed libera nos, mais delivre nous, Sire,
a malo, de tout mal et de cruel martire.

În acest hibrid, replica franceză traduce și completează evlavios replica latină.

Dar iată începutul unui *Pater noster* din secolul al XIV-lea, care evocă ororile războiului :

Pater noster, *tu n'ies pas foulz*
Quar tu t'ies en grand repos
Qui es montés haut in celis [1].

Aici replica franceză ridiculizează necruțător discursul sacru latin. Ea întrerupe începutul rugăciunii și înfățișează sălășluirea în ceruri ca o poziție foarte comodă față de nenorocirile terestre. Stilul replicii franceze nu corespunde stilului înalt al rugăciunii, ca în primul exemplu,

[1] Vezi Eero Ilvoonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge*, Helsingfors, 1914.

ci este vulgarizat cu intenție. Este o replică pămîntească grosolană la onctuozitatea cerească a rugăciunii.

Există extrem de multe texte mai mult sau mai puțin evlavioase sau parodice. Sînt cunoscute versurile mixte din *Carmina burana*. Voi aminti și limbajul mixt al dramelor liturgice. Limbile populare servesc deseori, aici, drept replică degenerativă, comică, la părțile latine elevate ale dramei.

Literatura mixtă a evului mediu constituie de asemenea un document important și interesant despre lupta și interferențele limbilor.

Nu este nevoie să vorbim mai mult despre vasta literatură parodică a evului mediu în limbile populare naționale. Ea a creat deasupra tuturor genurilor serioase, directe, o întreagă suprastructură comică. Aci, ca și la Roma, obiectivul era plenitudinea dublării comice. Voi aminti rolul măscăricilor medievali, acești creatori profesioniști ai celui de al doilea plan, care, prin dublarea comică, reconstituiau integritatea discursului comico-serios. Voi pomeni diferitele intermezzo-uri și antracte comice care jucau rolul celei de a patra drame grecești ori al *exodium*-ului roman. Un exemplu grăitor de dublare comică îl constituie cel de al doilea plan comic în tragediile și comediile lui Shakespeare. Ecouri ale acestui paralelism comic mai întîlnim și astăzi, de pildă în dublarea de către clovn a numerelor serioase și periculoase din programul spectacolului de circ ori în rolul semicomic al prezentatorilor de spectacole de la noi.

Toate formele travestirii parodice din evul mediu, ca și în lumea antică, gravitau în jurul petrecerilor populare cu ocazia sărbătorilor, care au avut în tot cursul epocii medievale un caracter carnavalesc și au păstrat urmele de neșters ale saturnaliilor.

Spre sfîrșitul evului mediu și în epoca Renașterii, discursul parodic a înlăturat toate stavilele. El irumpe în toate genurile directe, sobre și închise, răsună puternic în eposul *spielman*-ilor și *cantastor*-ilor, pătrunde în romanul cavaleresc elevat. *Diableria* a înlăturat aproape în

întregime misterul din care făcea parte. Apar genuri mari și foarte importante, cum este comedia satirică *(sotie)*. Apare, în fine, marele roman al Renașterii : romanele lui Rabelais și Cervantes. Tocmai în aceste două opere discursul romanesc, pregătit de toate formele analizate mai sus, precum și de moștenirea antică, și-a revelat posibilitățile și a jucat un rol uriaș în formarea noii conștiințe literar-lingvistice.

Interferența limbilor în procesul lichidării bilingvismului a atins în epoca Renașterii punctul culminant ; totodată s-a și complicat extrem de mult. Ferdinand Brunot, istoric al limbii franceze, în volumul al doilea al clasicei sale lucrări *Istoria limbii franceze* pune următoarea întrebare : cum a fost posibilă rezolvarea problemei trecerii la limba populară tocmai în epoca Renașterii, cu tendințele ei clasicizante ? El răspunde foarte just că însăși tendința Renașterii de a restabili limba latină în puritatea ei clasică a transformat-o într-o limbă moartă. Puritatea latinei clasice a lui Cicero nu putea fi păstrată în condițiile folosirii ei în viața de toate zilele și în lumea obiectuală din secolul al XVI-lea, exprimînd prin intermediul ei noțiuni și lucrări contemporane. Restabilirea latinei clasice pure îi limita, de fapt, sfera de aplicare doar la domeniul stilizării. Parcă era o încercare de a potrivi latina după măsura noii lumi. Dar limba s-a dovedit a fi îngustă. În același timp, latina clasică a pus în lumină fizionomia latinei medievale. Această fizionomie era pocită ; ea putea fi văzută doar în lumina latinei clasice. Și iată că a fost creată o imagine remarcabilă a limbajului : *Scrisorile ignoranților*.

Această satiră este un complex hibrid lingvistic intenționat. Limbajul ignoranților este parodiat, adică este, într-un anumit fel, îngroșat, caricaturizat, tipizat, pe fondul latinei corecte a umaniștilor. Totodată, dincolo de latina ignoranților transpare evident limba lor maternă — germana ; ei folosesc structurile sintactice ale limbii germane pe care le îmbracă în cuvinte latinești ; în același timp, expresiile specific germane sînt traduse cuvînt cu cuvînt în latină ; intonația este dură, germană. Din

punctul de vedere al ignoranților acesta nu este un hibrid intenționat : ei scriu cum pot. Dar hibridul latino-german este intenționat caricaturizat și pus în lumină parodică de voința autorilor satirei. Trebuie să remarcăm însă că această satiră lingvistică are întrucîtva caracter „de cabinet", uneori chiar abstract-gramatical.

Poezia macaronică este, de asemenea, o satiră lingvistică foarte complexă, însă ea nu este o parodie a latinei de bucătărie, ea este o degradare parodică a latinei puriștilor ciceronieni, cu normele lor lexicologice stricte și elevate. Macaronicii (spre deosebire de ignoranți) operează cu structuri latinești corecte, dar introduc din abundență cuvinte din limba maternă vulgară (italiana), dîndu-le o formă latinească. Fondul activ de receptare îl constituie limba italiană și stilul genurilor inferioare : facețiа, nuvela etc., cu o tematică material-concretă de nivel scăzut. Limba ciceronienilor implica un stil înalt, ea, de fapt, nu era o limbă, ci un stil. Tocmai acest stil este parodiat în poezia macaronică.

Astfel, în satirele lingvistice din epoca Renașterii (*Scrisorile ignoranților,* poezia macaronică) se interferează trei limbi : latina medievală, latina sobră, purificată, a umaniștilor și limba națională vulgară. Concomitent se interferează aci două lumi : cea medievală și cea nouă, populară și umanistă. Deslușim aici aceeași dispută folclorică dintre vechi și nou, aceeași compromitere și ridiculizare folclorică a vechiului : a vechii autorități, a vechiului adevăr, a vechiului cuvînt.

Scrisorile ignoranților, poezia macaronică, precum și o serie de alte manifestări similare demonstrează cît de conștient a decurs procedeul interferenței limbilor și al potrivirii lor cu realitatea și cu epoca. Ele demonstrează apoi cît de indisolubil legate erau formele lingvistice și cele privind concepția despre lume. În sfîrșit, ele demonstrează gradul în care lumea veche și lumea nouă erau caracterizate de către propriile lor limbi, de către imaginile proprii limbii. Limbile se aflau în dispută, dar aceasta, ca orice dispută a forțelor cultural-istorice mari și importante, nu poate fi redată nici cu ajutorul dialogu-

lui abstract-semantic, nici cu al celui pur dramatic, ci doar cu ajutorul hibrizilor dialogizați și complecși. Asemenea hibrizi, însă monolingvi din punct de vedere stilistic, au fost marile romane ale Renașterii.

În procesul mutației lingvistice, au fost antrenate într-o nouă mișcare și dialectele dinlăuntrul limbilor naționale. Coexistența lor opacă și obscură a luat sfîrșit. Specificul lor a început să fie perceput într-un fel nou, în lumina normei generale și centralizatoare a limbii naționale. Ridiculizarea particularităților dialectologice, zeflemisirea unor maniere lingvistice și verbale ale populației din diverse regiuni și orașe ale țării aparțin celui mai vechi fond de imagini ale limbii fiecărui popor. Însă în epoca Renașterii această zeflemisire reciprocă dintre diferitele grupuri ale poporului, în lumina interferenței generale dintre limbi și în procesul elaborării normei naționale a limbii populare, capătă o semnificație nouă, esențială. Imaginile parodice ale dialectelor încep să capete o formă artistică profundă, pătrunzînd astfel în marea literatură.

În *commedia dell'arte*, de pildă, dialectele italiene sînt îngemănate cu anumite tipuri-măști ale acestei comedii. Astfel, *commedia dell'arte* poate fi numită comedie a dialectelor. Acesta este un hibrid dialectologic intenționat.

Așa a decurs interferența, punerea reciprocă în lumină a limbilor în epoca formării romanului european. Rîsul și plurilingvismul au pregătit discursul romanesc al epocii moderne.

*
* *

În studiul nostru am abordat numai doi dintre factorii prezenți în preistoria discursului romanesc. O problemă importantă o constituie, de asemenea, studierea acelor genuri verbale, mai ales a straturilor familiare ale limbii populare, care au jucat un rol uriaș în formarea discursului romanesc și care, sub un alt aspect, au intrat

în structura genului romanesc. Dar aceasta iese din cadrul lucrării noastre. În încheiere, am dori doar să mai subliniem că discursul romanesc s-a născut și a evoluat nu în procesul literar îngust al luptei dintre orientări, stiluri, concepții abstracte, ci în lupta multiseculară dintre culturi și limbi. El este legat de marile schimbări și crize petrecute în destinele limbilor europene și în viața lingvistică a popoarelor. Preistoria discursului romanesc nu poate fi cuprinsă în cadrul strîmt al istoriei stilurilor literare.

1940

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EPOSUL ȘI ROMANUL

DESPRE METODOLOGIA ANALIZEI ROMANULUI

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Studierea romanului se caracterizează printr-o serie de dificultăți speciale. Acestea sînt determinate de însuși specificul obiectului : romanul este singurul gen în devenire, încă necristalizat. Forțele constitutive ale genului acționează sub ochii noștri : geneza și devenirea genului romanesc au loc la lumina zilei istoriei. Osatura lui nu este deloc consolidată și încă nu putem prevedea toate posibilitățile sale.

Celelalte genuri ca atare, adică forme fixe pentru turnarea experienței artistice, le cunoaștem sub aspectul lor finit. Procesul antic al formării lor se află în afara observației argumentate istoric. Epopeea apare nu numai ca un gen de mult finit, ci totodată ca un gen profund învechit. Același lucru se poate spune, cu unele rezerve, și despre alte genuri fundamentale, chiar despre tragedie. Existența lor istorică, pe care noi o cunoaștem, este aceea a unor genuri finite, cu o osatură fermă și destul de puțin maleabilă. Fiecare dintre ele dispune de un canon care acționează în literatură ca o forță istorică reală.

Toate aceste genuri sau, în orice caz, elementele lor principale, sînt cu mult mai vechi decît scrisul și cartea ; ele își mai păstrează și astăzi, într-o măsură mai mare sau mai mică, natura lor orală, sonoră. Dintre marile genuri, singur romanul este mai tînăr decît scrierea și cărțile, și doar el este adaptat organic noilor forme de receptare tăcută, adică lecturii. Dar, ceea ce este mai important, romanul, spre deosebire de alte genuri, nu posedă canoane : doar anumite modele de roman sînt istoricește durabile, dar nu canonul genului ca atare. Studierea altor genuri este similară studierii limbilor moarte, pe cînd studierea romanului este analogă studiului limbilor vii și pe deasupra tinere.

Tocmai de aici provine marea dificultate a teoriei romanului. Căci această teorie are, de fapt, un cu totul alt obiect de studiu, spre deosebire de teoria altor genuri. Romanul nu este pur şi simplu un gen printre alte genuri. El este singurul gen în devenire printre genurile demult finite şi parţial moarte. Este singurul gen născut şi hrănit de epoca modernă a istoriei universale şi, astfel, profund apropiat ei, în timp ce alte genuri au fost moştenite în formă finită, ele doar se adaptează — unele mai mult, altele mai puţin — noilor condiţii de existenţă. În comparaţie cu ele, romanul apare ca o creaţie de altă natură. El nu se acomodează cu celelalte genuri. El luptă pentru supremaţie în literatură şi, acolo unde învinge, celelalte genuri vechi intră în descompunere. Nu degeaba cea mai bună lucrare despre istoria romanului antic — cartea lui Erwin Rohde — prezintă nu atît istoria lui, cît, mai ales, procesul dezagregării, pe terenul antichităţii, a marilor genuri elevate.

Problema interacţiunii genurilor în cadrul unitar al literaturii perioadei respective este o problemă foarte importantă. În unele epoci — perioada clasică a literaturii greceşti, secolul de aur al literaturii romane, epoca clasicismului — în marea literatură (literatura grupurilor sociale dominante), toate genurile, într-o anumită măsură, se completează armonic şi întreaga literatură, ca ansamblu al genurilor, constituie într-o bună parte un tot unitar de ordin superior. Dar, fapt semnificativ, romanul nu intră niciodată în acest ansamblu, nu participă la armonia genurilor. În aceste epoci, romanul duce o existenţă neoficială, dincolo de pragul marii literaturi. În ansamblul unitar al literaturii, organizată ierarhic, intră numai genurile finite, cu fizionomii clare, precise. Ele pot să se limiteze şi să se completeze reciproc, păstrîndu-şi natura genului. Ele sînt unitare şi înrudite între ele prin profunde particularităţi structurale.

Marile poetici organice ale trecutului — cele aparţinînd lui Aristotel, Horaţiu, Boileau — sînt pătrunse de ideea profundă a ansamblului unitar al literaturii şi a îmbinării armonioase a tuturor genurilor în acest ansam-

blu. Poeticile respective parcă percep aievea, concret, armonia genurilor. Iată în ce constă forţa, plenitudinea unitară irepetabilă şi caracterul exhaustiv al acestor poetici — toate ignoră în mod sistematic romanul. Poeticile ştiinţifice din secolul al XIX-lea nu beneficiază de această unitate : ele sînt eclectice, descriptive, nu aspiră spre o plenitudine vie şi organică, ci spre una abstract-enciclopedică ; ele nu se orientează spre posibilitatea reală de coexistenţă a anumitor genuri în ansamblul viu al literaturii epocii respective, ci spre coexistenţa lor într-o crestomaţie, pe cît posibil exhaustivă. Desigur, ele nu mai ignoră romanul, dar îl aşază pur şi simplu (la loc de cinste) lîngă genurile existente (astfel, ca gen între alte genuri, el intră şi în crestomaţie ; însă în ansamblul viu al literaturii romanul intră în cu totul alt mod).

Cum am mai spus, romanul nu se acomodează deloc cu celelalte genuri. Deci, nici nu poate fi vorba de vreun fel de armonie bazată pe limitarea şi completarea reciprocă. Romanul parodiază celelalte genuri (tocmai ca genuri), dezvăluie convenţionalismul formelor şi limbajului lor, pe unele le înlătură, pe altele le include în propria-i structură, reinterpretîndu-le şi reaccentuîndu-le. Istoricii literaturii înclină uneori să vadă în aceasta doar lupta dintre orientările şi şcolile literare. Desigur, o asemenea luptă există, dar ea este un fenomen periferic şi neînsemnat din punct de vedere istoric. Dincolo de ea, însă, trebuie să ştii să descoperi lupta profundă, istorică, dintre genuri, devenirea şi dezvoltarea osaturii genurilor literare.

Nişte fenomene foarte interesante se observă în acele epoci cînd romanul devine genul predominant. Atunci, toată literatura este cuprinsă de procesul devenirii şi de un soi de „criticism al genurilor". Aceasta s-a petrecut în unele perioade ale elenismului, în epoca evului mediu tîrziu şi cea a Renaşterii, însă cu o deosebită forţă şi pregnanţă mai ales în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În epoca dominaţiei romanului, toate celelalte genuri, într-o măsură mai mică sau mai mare, capătă trăsături romaneşti, se „romanizează" : drama (de

pildă, drama lui Ibsen, a lui Hauptmann, drama naturalistă, în general), poemul (de pildă, *Childe Harold* și mai ales *Don Juan* de Byron) și chiar lirica (un exemplu grăitor — lirica lui Heine). Aceleași genuri care-și păstrează cu stăruință vechile canoane, capătă caracter de stilizare. În general, orice respectare strictă a fidelității genului, în pofida voinței artistice a autorului, începe să semene a stilizare, uneori a stilizare parodică. În prezența romanului, ca gen predominant, limbajele convenționale ale genurilor canonice stricte încep să aibă o nouă rezonanță, alta decît cea pe care o aveau în epocile cînd romanul nu exista în marea literatură.

Stilizările parodice ale genurilor și stilurilor directe ocupă un loc important în roman. În epoca de avînt creator al romanului — mai ales în perioadele de pregătire a acestui avînt — literatura este inundată de parodii și travestiuri ale tuturor genurilor elevate (numai ale genurilor, nu ale unor scriitori anumiți sau ale unor curente), parodii care sînt prevestitorii, însoțitorii și, într-un fel, crochiurile romanului. Este caracteristic faptul că romanul nu permite nici uneia dintre variantele sale să se stabilizeze. De-a lungul întregii istorii a romanului putem urmări seria parodiilor și travestiurilor variantelor dominante și la modă ale acestui gen ; ele aspiră să se șablonizeze : parodii ale romanului cavaleresc (cea dintîi parodie a romanului cavaleresc de aventuri — *Dit d'aventures* — datează din secolul al XIII-lea), ale romanului baroc, ale romanului pastoral *(Păstorul extravagant* al lui Sorel), ale romanului sentimental (Fielding, *Grandison II* al lui Musäus) etc. Această „autocritică" a romanului constituie una dintre trăsăturile lui remarcabile ca gen în devenire.

Cum se exprimă fenomenul apariției trăsăturilor romanești la celelalte genuri, de care am pomenit mai sus ? Ele devin mai libere, mai maleabile, limba lor se înnoiește pe seama diversității limbajelor neliterare și a straturilor „romanești" ale limbii literare ; ele se dialogizează, apoi în ele pătrund, în proporții mari, rîsul, ironia, umorul, elemente de autoparodiere ; în sfîrșit — și acesta

este lucrul cel mai important — romanul introduce în ele o problematică, o imperfecțiune semantică specifică și un contact viu cu contemporaneitatea în devenire (cu prezentul imperfect). Toate aceste fenomene, cum vom vedea în continuare, se explică prin transpunerea genurilor într-o zonă specială, într-o zonă de construcție a imaginilor artistice (zona de contact cu prezentul imperfect), zonă asimilată pentru prima dată de către roman.

Desigur, fenomenul apariției trăsăturilor romanești nu poate fi explicat numai prin influența directă, spontană, a romanului însuși. Chiar acolo unde această influență poate fi precis stabilită și demonstrată, ea este strîns împletită cu acțiunea acelor transformări ale realității înseși, care determină romanul, care au condiționat supremația lui în epoca respectivă. Romanul este singurul gen în devenire, de aceea el reflectă mai profund, mai esențial, mai sensibil și mai rapid devenirea realității înseși. Numai cel care evoluează poate înțelege evoluția. Romanul a devenit eroul principal al dramei evoluției literare din timpurile moderne tocmai fiindcă el exprimă cel mai bine tendințele evoluției noii lumi, fiindcă este singurul gen născut de această lume nouă și înrudit întru totul cu ea. El a anticipat și anticipează în multe privințe evoluția viitoare a întregii literaturi. Astfel, ajungînd la supremație, el contribuie la înnoirea tuturor celorlalte genuri, le convertește la evoluție și imperfecțiune, le atrage autoritar în orbita sa tocmai pentru că această orbită coincide cu direcția principală a evoluției întregii literaturi. În aceasta constă importanța excepțională a romanului ca obiect de studiu al teoriei și istoriei literare.

Din păcate, istoricii literari reduc această luptă a romanului cu celelalte genuri finite și toate fenomenele apariției trăsăturilor romanești la existența și lupta școlilor și curentelor. De pildă, poemul cu trăsături romanești ei îl numesc „poem romantic“ (ceea ce e adevărat) și cred că prin aceasta au spus totul. Dincolo de zarva și eterogenitatea superficială a procesului literar, ei nu remarcă destinele mari și esențiale ale literaturii și limbii, ale căror personaje principale sînt în primul rînd genu-

rile, curentele și școlile fiind doar elemente de ordinul al doilea sau al treilea.

În privința romanului, teoria literaturii își arată neputința. Cu celelalte genuri ea operează sigur și precis : ele constituie un obiect finit, format, clar. În toate epocile clasice ale evoluției lor aceste genuri își păstrează stabilitatea și canoanele ; variantele lor după epoci, școli și curente sînt periferice și nu afectează osatura lor solidificată. De fapt, teoria acestor genuri finite, pînă în prezent, n-a putut adăuga nimic substanțial la cele spuse de Aristotel. Poetica lui rămîne temelia neclintită a teoriei genurilor (deși uneori se află la adîncimi atît de mari, încît nici nu poate fi observată). Totul merge foarte bine cît nu e vorba de roman. Dar chiar și genurile care au căpătat trăsături romanești aduc teoria în impas. În problema romanului, teoria genurilor se află în fața unei restructurări radicale indispensabile.

Mulțumită trudei meticuloase a oamenilor de știință, a fost acumulat un uriaș material documentar, a fost lămurită o serie de probleme legate de originea unor variante ale romanului, însă problema genului în ansamblu nu și-a aflat o rezolvare de principiu cît de cît satisfăcătoare. Cercetătorii continuă să-l considere un gen ca oricare altul, încearcă să-i fixeze caracteristicile, ca gen finit, în comparație cu alte genuri finite, să-i descopere canonul interior ca sistem precis de particularități stabile, stricte. Lucrările despre roman, în marea majoritate a cazurilor, se rezumă la înregistrarea și descrierea cît mai cuprinzătoare a variantelor romanești, dar în final nu izbutesc să ofere o formulă cît de cît definitorie pentru roman ca gen. Mai mult decît atît, cercetătorii nu izbutesc să indice nici o trăsătură precisă, stabilă a romanului fără o anumită rezervă, care de fapt anulează acea trăsătură.

Iată cîteva exemple ale unor asemenea trăsături „apreciate cu rezerve" : romanul este un gen cu o multitudine de planuri, deși există și romane remarcabile cu un singur plan ; romanul este un gen cu intrigă încor-

dată, un gen dinamic, deși există și romane în care descriptivismul pur ajunge la limită ; romanul este un gen cu problematică, cu toate că majoritatea producției românești este un adevărat model de amuzament pur și de superficialitate, inaccesibile altor genuri ; romanul este o poveste de dragoste, deși în cele mai mari modele ale romanului european elementul erotic lipsește ; romanul este un gen în proză, deși există remarcabile romane în versuri. Desigur, pot fi enumerate încă multe asemenea „particularități de gen", anulate de rezerva care le însoțește cu scrupulozitate.

Mult mai intersante și consecvente sînt definițiile romanului date de romancierii înșiși, care prezintă o anumită variantă romanescă, declarînd-o ca singura formă corectă, necesară și actuală, de roman. Așa sînt, de pildă, prefața lui Rousseau la *Noua Eloiză,* prefața lui Wieland la *Agathon,* a lui Wezel la *Tobias Knaut ;* așa sînt numeroasele declarații și aserțiuni ale romanticilor în jurul lui *Wilhelm Meister* de Goethe și *Lucinde* de Fr. Schlegel etc. Aceste afirmații, deși nu cuprind toate variantele romanului într-o definiție eclectică, contribuie totuși la procesul de devenire a romanului ca gen. Adesea, ele reflectă profund, fidel, lupta romanului cu celelalte genuri și cu sine însuși (prin variantele sale dominante și la modă) pe o anumită treaptă a evoluției. Ele se apropie cel mai mult de înțelegerea poziției speciale a romanului în literatură, incomparabilă cu poziția celorlalte genuri.

O importanță deosebită capătă, în acest sens, o serie de aserțiuni care însoțesc crearea unui nou tip de roman în secolul al XVIII-lea. Această serie este deschisă de considerațiile lui Fielding despre roman și eroul său în *Tom Jones.* Ea este continuată de prefața lui Wieland la *Agathon,* iar veriga cea mai importantă o constituie *Eseul despre roman* al lui Blankenburg. Încheierea acestei serii o constituie, de fapt, teoria romanului, elaborată mai tîrziu de Hegel. Pentru toate aceste afirmații, care reflectă devenirea romanului într-una din etapele sale esențiale (*Tom Jones, Agathon, Wilhelm Meister*), sînt

caracteristice următoarele cerinţe puse în faţa romanului : 1. romanul nu trebuie să fie „poetic", în sensul în care sînt poetice celelalte genuri literare ; 2. personajul principal al romanului nu trebuie să fie „eroic" nici în sensul epic, nici în sensul tragic al acestui cuvînt : el trebuie să reunească atît trăsături pozitive, cît şi negative, atît inferioare, cît şi superioare, atît comice, cît şi serioase ; 3. eroul nu trebuie prezentat gata format, imuabil, ci în devenire, în schimbare, educat de viaţă ; 4. romanul trebuie să devină pentru lumea contemporană ceea ce a fost epopeea pentru lumea antică (această idee a fost expusă cu toată claritatea de Blankenburg, reluată apoi de Hegel).

Toate aceste cerinţe au o latură foarte importantă şi productivă — critica, din punctul de vedere al romanului, a celorlalte genuri şi a atitudinii lor faţă de realitate : eroizarea emfatică, convenţionalismul, „poetismul" îngust şi inert, caracterul monoton şi abstract, natura finită şi imuabilă a eroilor. Este vorba, de fapt, de critica principială a „literaturităţii" şi „poetismului", proprii celorlalte genuri şi variantelor precedente ale romanului (romanul eroic baroc şi romanul sentimental al lui Richardson). Aceste teorii sînt confirmate, într-o măsură însemnată, şi de practica acestor romancieri. Aici, romanul — atît practica lui, cît şi teoria legată de ea — apare direct şi conştient ca un gen critic şi autocritic, destinat să înnoiască înseşi bazele „literaturităţii" şi „poetismului" care deţineau supremaţia. Compararea romanului cu eposul (precum şi opoziţia lor) constituie, pe de o parte, un aspect al criticii altor genuri literare (parţial, chiar a tipului de eroizare epică), iar pe de altă parte, are ca obiectiv sporirea semnificaţiei romanului ca gen principal al noii literaturi.

Cerinţele menţionate sînt una dintre culmile conştiinţei de sine a romanului. Desigur, ele nu constituie o teorie a romanului. Nici ele nu se remarcă prin profunzime filosofică. Cu toate acestea, ele ilustrează natura romanului ca gen în aceeaşi măsură (poate chiar mai mare) ca şi teoriile existente despre roman.

În continuare voi încerca să abordez romanul tocmai ca gen în devenire, aflat în fruntea procesului evoluției întregii literaturi a epocii moderne. Nu voi formula o definiție a canonului romanului, care acționează în literatură (în istoria ei), ca sistem de indicii stabile ale genului. Voi încerca să evidențiez principalele trăsături structurale ale celui mai suplu dintre genuri, trăsături care definesc direcția caracterului său variabil și a influenței lui asupra restului literaturii.

Am în vedere trei trăsături principale, care deosebesc în mod radical romanul de toate celelalte genuri : 1. tridimensionalitatea stilistică, legată de conștiința plurilingvă ; 2. transformarea radicală a coordonatelor temporale ale imaginii literare ; 3. noua zonă de structurare a imaginii literare (zona contactului maxim cu prezentul imperfect — contemporaneitatea imperfectă).

Toate aceste trei particularități ale romanului sînt organic legate între ele și sînt condiționate de un anumit moment de răscruce în istoria societății europene : trecerea ei de la o stare închisă, opacă și semipatriarhală din punct de vedere social, la o stare în care acționează condițiile unor noi relații internaționale și interlinvistice. În fața lumii europene s-a deschis diversitatea limbilor, culturilor și epocilor, care a devenit un factor determinant al existenței și gîndirii.

Prima trăsătură stilistică a romanului, legată de plurilingvismul activ al noii lumi, al noii culturi, al noii conștiințe literatre, am analizat-o într-o altă lucrare [1]. Aici voi reaminti pe scurt esențialul.

Plurilingvismul s-a manifestat întotdeauna (el este mai vechi ca monolingvismul canonic și pur), dar n-a constituit un factor creator, selecția artistică deliberată n-a format un centru creator al procesului literar-lingvistic. Grecul clasic sesiza și „limbajele", și epocile limbii, și diferitele dialecte literare grecești (tragedia este un gen plurilingv), conștiința creatoare era însă realizată în limbaje pure, închise (cu toate că erau nediferențiate). Ge-

[1] Vezi studiul *Din preistoria discursului romanesc*, p. 491.

nurile sînt cele care au organizat și canonizat plurilingvismul.

Noua conștiință culturală și literară creatoare viază într-o lume activ și definitiv plurilingvă. A luat sfîrșit perioada opacă și închisă a coexistenței limbilor naționale. Limbile se interferează, se pun reciproc în lumină, fiindcă o limbă se poate vedea doar în lumina altei limbi. De asemenea, a luat sfîrșit coexistența naivă a „limbajelor" înlăuntrul limbii naționale, adică acea coexistență a dialectelor teritoriale, a dialectelor și jargoanelor profesionale și sociale, a limbajului literar și a variantelor genurilor pe care le conține, a epocilor în limbă etc.

Toate acestea s-au pus în mișcare și au intrat într-un proces de interacțiune și punere reciprocă în lumină activă. Cuvîntul, limba au început să fie simțite altfel, încetînd să mai fie ceea ce erau. În condițiile acestei interferențe, fiecare limbă, chiar în cazul unei invariabilități absolute a structurii sale lingvistice (a foneticii, vocabularului, morfologiei etc.), parcă se naște din nou, devine calitativ alta pentru conștiința creatoare.

În acest univers plurilingv activ, între limbă și obiectul său (lumea reală) se stabilesc relații cu totul noi, cu implicații deosebite pentru toate genurile cristalizate, formate în epoca monolingvismului închis și opac. În contrast cu alte genuri mari, romanul s-a format și s-a dezvoltat tocmai în condițiile activizării intense a plurilingvismului intern și extern, care constituie elementul lui natural. Astfel, romanul a putut să se situeze în fruntea procesului evoluției și înnoirii literaturii sub aspect lingvistic și stilistic.

În lucrarea amintită, am încercat să clarific acest specific stilistic profund al romanului, determinat de legătura lui cu plurilingvismul.

Voi trece la celelalte două trăsături care se referă la aspectele tematice ale structurii genului romanesc. Aceste trăsături vor fi relevate și clarificate mai bine dacă vom compara romanul cu epopeea.

Din unghiul problemei noastre, epopeea, ca gen precis, se caracterizează prin trei trăsături esențiale : 1. obi-

ectul epopeii este trecutul epic național, „trecutul absolut“ după terminologia lui Goethe și Schiller ; 2. izvorul epopeii este tradiția, legenda națională (nu experiența personală și ficțiunea liberă care se dezvoltă pe baza acesteia) ; 3. universul epic este separat de contemporaneitate, adică de epoca rapsodului (a autorului și ascultătorilor săi), printr-o distanță epică absolută.

Să ne oprim asupra fiecăreia dintre aceste trăsături esențiale ale epopeii.

Universul epopeii este trecutul național eroic, lumea „începuturilor“ și „culmilor“ istoriei naționale, lumea moșilor și strămoșilor, lumea „celor dintîi“ și a „celor mai buni“. Dar important nu este faptul că trecutul constituie conținutul epopeii. Raportarea lumii reprezentate la trecut, implicarea ei în trecut formează trăsătura formală a epopeii ca gen. Epopeea n-a fost niciodată un poem despre prezent (fiind doar pentru urmași poem despre trecut). Epopeea, cunoscută ca gen precis, a fost de la început un poem despre trecut, iar poziția autorului (adică a celui ce rostește discursul epic), imanentă epopeii și factorul ei constitutiv, este poziția omului care vorbește despre trecutul inaccesibil, poziția evlavioasă a urmașului. Discursul epic, prin stilul și tonul său, prin caracterul expresivității sale, se află la o distanță foarte mare de discursul unui contemporan despre un alt contemporan, de discursul adresat contemporanilor („Amicul meu Oneghin, iată, / Pe țărmul Nevei s-a născut, / Pe unde poate-ai petrecut, / Iubite cititor vreodată...“). Și rapsodul și ascultătorul, imanenți epopeii ca gen, se află situați în aceeași epocă și pe aceeași treaptă valorică (ierarhică), însă lumea eroilor este situată pe o cu totul altă treaptă valorică și temporală, inaccesibilă, separată de distanța epică. Între rapsod și ascultător se află, ca intermediar, tradiția națională. A reprezenta un eveniment pe aceeași treaptă valorică și temporală cu tine însuți și cu contemporanii tăi (deci, pe baza experienței și ficțiunii personale) înseamnă a săvîrși o cotitură radicală, înseamnă a trece din universul epic în cel romanesc.

Desigur, putem percepe distanţat şi „epoca noastră", ca timp epic eroic (din punctul de vedere al importanţei ei istorice), văzută parcă din adîncul vremurilor (nu de noi, contemporanii, ci în lumina viitorului), iar trecutul îl putem percepe familiar (ca prezentul nostru). Dar în felul acesta noi nu percepem prezentul în prezent şi trecutul în trecut ; noi ne smulgem din „epoca noastră", din zona ei de contact familiar cu noi.

Vorbim de epopee ca despre un gen real şi precis care a ajuns pînă la noi. Ea se prezintă ca un gen gata format, ba chiar pietrificat şi aproape necrozat. Perfecţiunea şi sobrietatea lui, absenţa naivităţii artistice sînt mărturia vechimii, a trecutului său îndepărtat. Însă despre acest trecut nu putem face decît presupuneri şi trebuie să spunem deschis că aceste presupuneri sînt foarte inexacte. Noi nu ştim nimic despre acele ipotetice cîntece primare care au precedat formarea epopeilor şi crearea tradiţiei epice a genului, care au fost cîntece despre contemporani şi ecou direct al evenimentelor. De aceea nu putem decît să presupunem cum au fost cîntecele primare ale aezilor sau cantilenele. Şi nu avem nici un motiv să credem că ele ar semăna mai mult cu cîntecele epice tîrzii (cunoscute nouă), decît cu foiletonul din zilele noastre sau cu actualele ceastuşki [strigături]. Cîntecele epice eroice despre contemporani, accesibile nouă şi pe deplin reale, au apărut după formarea epopeilor, pe terenul unei vechi şi puternice tradiţii epice. Ele transferă asupra evenimentelor contemporane şi asupra contemporanilor o formă epică finită, adică forma valorică şi temporală a trecutului ; astfel, contemporanii sînt implicaţi în lumea strămoşilor, a începuturilor şi culmilor, sînt, într-un fel, canonizaţi încă din viaţă. În condiţiile orînduirii patriarhale, reprezentanţii grupurilor dominante, într-un anumit sens, aparţin ca atare lumii „strămoşilor" şi sînt separaţi de ceilalţi oameni printr-o distanţă aproape „epică". Implicarea epică a eroului contemporan în lumea strămoşilor şi întemeietorilor este un fenomen specific, dezvoltat pe terenul unei tradiţii epice demult închegate şi, astfel, atît

de puţin capabil să explice originea epopeii (cum este, de pildă, oda neoclasică).

Indiferent de originea ei, epopeea reală care a ajuns pînă la noi este formă de gen finită şi perfectă, a cărei trăsătură constitutivă o constituie transferarea lumii reprezentate de ea în lumea trecutului absolut al începuturilor şi culmilor naţionale. Trecutul absolut este o categorie valorică (ierarhică) specifică. Pentru concepţia epică asupra lumii, „începutul", cel dintîi", „întemeietor", „străbun", „ceea ce a existat mai înainte" etc. nu sînt categorii pur temporale, ci valorice şi temporale, sînt superlativul care se realizează atît în privinţa oamenilor, cît şi în privinţa tuturor lucrurilor şi fenomenelor lumii epice : în acest trecut totul e bun, şi tot ceea ce e esenţial bun se află doar în acest trecut. Trecutul epic absolut constituie izvorul şi începutul a tot ceea ce e bun şi pentru epocile ulterioare. Aceasta o demonstrează forma epopeii.

Amintirea, iar nu cunoaşterea, constituie principala capacitate şi forţă creatoare a literaturii antice. Aşa a fost şi nimic nu trebuie schimbat ; tradiţia trecutului e sfîntă. Încă nu există conştiinţa relativităţii trecutului.

Experienţa, cunoaşterea şi practica (viitorul) definesc romanul. În epoca elenismului are loc contactul cu eroii ciclului epic troian ; eposul se transformă în roman. Materialul epic este transpus în material romanesc, în zona de contact, trecînd prin stadiul familiarizării şi al rîsului. În momentul cînd romanul devine gen dominant, teoria cunoaşterii devine principala disciplină filosofică.

Trecutul epic nu degeaba este numit „trecut absolut" ; fiind în acelaşi timp şi trecut valoric (ierarhic), el este lipsit de orice relativitate, adică de acele treceri treptate pur temporale care l-ar fi legat de prezent. El este despărţit printr-o frontieră absolută de toate timpurile ulterioare şi în primul rînd de acel timp în care se află rapsodul şi ascultătorii. Această frontieră este, deci, imanentă formei epopeii, ea este sesizabilă, fiind prezentă în fiecare cuvînt al ei.

A înlătura această frontieră înseamnă a anula forma epopeii ca gen. Însă trecutul epic este absolut şi perfect

tocmai fiindcă este separat de toate epocile ulterioare. El este închis ca un cerc, totul în el e pe deplin elaborat, finit. În universul epic nu mai încape nimic imperfect, de nerezolvat, problematic. În el nu mai rămîne nici o portiță spre viitor ; își este sieși suficient, nu presupune și nu are nevoie de nici o continuare. Definițiile temporale și valorice sînt contopite aici într-un tot indisolubil (cum sînt contopite și în straturile semantice antice ale limbajului). Tot ceea ce este implicat în acest trecut este implicat în același timp în valorile autentice esențiale și semnificative, dar totodată capătă un caracter desăvîrșit, finit, pierde, ca să zicem așa, toate drepturile și posibilitățile de a mai fi continuat în mod efectiv. Caracterul absolut, perfect și închis constituie o trăsătură esențială a trecutului epic valoric și temporal.

Să trecem la tradiție, la legendă. Trecutul epic, separat printr-o barieră de netrecut de epocile ulterioare, este păstrat și revelat numai sub forma tradiției naționale. Epopeea se sprijină numai pe această tradiție. Nu este însă important că aceasta constituie izvorul autentic al epopeii, important e faptul că suportul tradiției este imanent formei epopeii, ca și trecutul absolut. Discursul epic este un discurs conform legendei. Universul epic al trecutului absolut, prin însăși natura sa, este inaccesibil experienței personale, nu admite puncte de vedere și aprecieri individuale. El nu poate fi văzut, pipăit, atins, nu poate fi privit din *orice* unghi, nu poate fi supus verificării, analizei, dezmembrării, nu se poate pătrunde în adîncul naturii lui. El este dat doar ca legendă sfîntă și incontestabilă, care implică o apreciere universal valabilă, revendicînd o atitudine plină de respect. Repetăm și subliniem : importante nu sînt izvoarele efective ale epopeii și nici aspectele de conținut ori declarațiile autorilor, importantă este trăsătura formală (mai exact formală și de conținut) a genului epopeii : sprijinul pe legenda impersonală și incontestabilă, valabilitatea universală a aprecierii și a punctului de vedere care exclude posibilitatea oricărui alt mod de abordare, respectul profund pen-

tru obiectul reprezentării şi pentru discursul care îl redă (ca discurs al legendei).

Trecutul absolut, ca obiect al epopeii, şi legenda incontestabilă, ca unic izvor al ei, definesc şi caracterul distanţei epice, cea de a treia trăsătură esenţială a epopeii ca gen. Cum am spus, trecutul epic este închis în sine şi despărţit printr-o barieră de netrecut de epocile ulterioare, în primul rînd de acel veşnic şi neîntrerupt prezent al copiilor şi urmaşilor, în care se află rapsodul şi ascultătorii, în care decurge existenţa lor şi se realizează relatarea epică. Pe de altă parte, legenda delimitează universul epopeii de experienţa personală, de orice nouă revelare, de orice iniţiativă personală de înţelegere ori interpretare, de noi puncte de vedere şi aprecieri. Universul epic este definitiv încheiat atît ca eveniment real al trecutului îndepărtat, cît şi ca sens şi valoare : el nu poate fi nici schimbat, nici reinterpretat, nici reevaluat. El este gata format, încheiat, imuabil şi ca fapt real, şi ca sens, şi ca valoare. Tocmai prin aceasta se defineşte distanţa epică absolută. Universul epic poate fi numai acceptat cu pioşenie, el nu poate fi atins, el se află în afara sferei activităţii umane, înclinate spre schimbări şi reinterpretări. Această distanţă există nu numai în raport cu materialul epic, cu evenimentele şi cu eroii reprezentaţi, ci şi în raport cu punctele de vedere şi cu aprecierile ; punctul de vedere şi aprecierea sînt îngemănate cu obiectul într-un tot indisolubil ; discursul epic este inseparabil de obiectul său, fiindcă semantica lui se caracterizează printr-o îngemănare absolută a elementelor sale obiectuale şi spaţio-temporale cu cele valorice (ierarhice). Această îngemănare absolută, care implică şi lipsa de autonomie a obiectului, a putut fi pentru prima dată depăşită numai în condiţiile plurilingvismului activ şi ale interferenţei limbajelor (iar în acest caz, epopeea devine un gen pe jumătate convenţional şi pe jumătate mort).

Datorită distanţei epice, care exclude orice posibilitate de activitate, de modificare, universul epic dobîndeşte perfecţiunea nu numai în ceea ce priveşte conţinutul, dar şi în ceea ce priveşte sensul şi valoarea sa. El se structu-

rează în zona unei imagini îndepărtate, absolute, în afara oricărei sfere de contact cu prezentul în devenire, imperfect și pasibil, deci, de reinterpretări și reevaluări.

Cele trei trăsături esențiale ale epopeii caracterizate de noi sînt proprii, într-o măsură mai mare sau mai mică, și celorlalte genuri înalte ale antichității clasice și ale evului mediu. La baza acestor genuri înalte finite stă aceeași apreciere a timpului, același rol al legendei, precum și o distanță ierarhică similară. Pentru nici unul din genurile înalte, realitatea contemporană nu constituie obiect acceptabil pentru reprezentare. Realitatea contemporană poate pătrunde în genurile înalte doar prin straturile ei ierarhic superioare, distanțate chiar în realitate prin poziția lor. Dar, intrînd în genurile înalte (de pildă în odele lui Pindar, sau la Simonides), evenimentele, învingătorii și eroii contemporaneității „elevate" sînt într-un fel implicați în trecut, amestecați, printr-o serie de verigi și legături intermediare, în țesătura unitară a trecutului eroic și a legendei. Toate acestea dobîndesc valoare și elevație tocmai prin această implicare în trecut, ca izvor a tot ceea ce este autentic, esențial și valoros. Ca să spunem așa, ei sînt smulși din realitatea cu atribute imperfecte, nerezolvate, deschise, cu posibilități de reinterpretare și reevaluare. Ei se ridică pe treapta valorică a trecutului, dobîndindu-și acolo perfecțiunea. Nu trebuie să uităm că „trecutul absolut" nu este un timp în sensul limitat și exact pe care noi îl dăm acestui cuvînt, ci o categorie ierarhică, valorică și temporală.

Nu poți fi mare în epoca ta ; măreția apelează întotdeauna la posteritate pentru care devine trecut (apare ca imagine îndepărtată), devine obiectul amintirii, și nu obiect al unei imagini vii, al unui contact direct. În genul „monumentului", poetul își construiește imaginea în planul viitor îndepărtat al posterității (cf. inscripțiile funerare ale despoților orientali, epitafurile lui August). În lumea amintirii, fenomenul se află într-un context cu totul special, în condițiile unei legități cu totul speciale, în alte condiții decît în lumea imaginii vii și a contactului practic și familiar. Trecutul epic este o formă specială a

percepției artistice a omului și evenimentului. Această formă a înăbușit aproape în întregime percepția artistică și reprezentarea în general. Reprezentarea artistică este o reprezentare *sub specie aeternitatis*. Numai ceea ce este demn de amintire, ceea ce trebuie păstrat în memoria posterității poate și trebuie să fie reprezentat și imortalizat de arta literară ; imaginea este creată pentru posteritate și ea se formează în planul anticipat îndepărtat al posterității. Contemporaneitatea pentru contemporaneitate (care nu are pretenții de amintire) este modelată în lut, contemporaneitatea pentru viitor (pentru urmași) — în marmură și bronz.

Corelația timpurilor este deosebit de importantă : accentul valoric nu este pus pe viitor, meritele nu sînt expuse în fața lui (ci în fața eternității atemporale), nu-i servesc lui, ci viitoarei amintiri despre trecut, extinderii universului trecutului absolut, îmbogățirii lui cu imagini noi (pe seama contemporaneității), univers care, principial, se opune întotdeauna oricărui trecut efemer.

Tot în genurile înalte, finite, își păstrează importanța și legenda, deși, în condițiile creației personale deschise, rolul ei devine mai convențional decît în epopee.

În general, lumea marii literaturi a epocii clasice este proiectată în trecut, în planul îndepărtat al amintirii, dar nu în trecutul relativ, real, legat de prezent prin etape temporale neîntrerupte, ci în trecutul valoric al începuturilor și culmilor. Acest trecut este distanțat, perfect și închis ca un cerc. Aceasta nu înseamnă, desigur, că în el nu există nici un fel de mișcare. Dimpotrivă, înlăuntrul lui, categoriile temporale relative sînt bogat și subtil prelucrate (nuanțele de „mai înainte", „mai tîrziu", ale succesiunii momentelor, rapidității, duratei etc.) ; există o tehnică artistică înaltă a abordării timpului. Dar toate punctele acestui timp perfect, închis în cerc, sînt la fel de îndepărtate de timpul real și dinamic al contemporaneității ; în ansamblul său, el nu este localizat în procesul istoric real, nu este corelat cu prezentul și viitorul ; ca să spunem așa, el conține în sine plenitudinea timpurilor. În consecință, toate genurile înalte ale epocii cla-

sice, adică toată marea literatură, se structurează în zona imaginii îndepărtate, în afara oricărui contact posibil cu prezentul imperfect.

După cum am spus, realitatea contemporană ca atare, adică realitatea care îşi păstrează fizionomia vie, actuală, nu putea să devină obiectul reprezentării genurilor înalte. Ea era o realitate de nivel „inferior" în comparaţie cu trecutul epic. Cu atît mai puţin ea putea servi ca punct de plecare pentru interpretarea şi aprecierea artistică. Centrul unei asemenea interpretări şi aprecieri putea fi aflat numai în trecutul absolut. Prezentul este ceva trecător, instabil, o eternă continuare fără început şi fără sfîrşit, este lipsit de perfecţiune autentică, prin urmare şi de substanţă. Viitorul era conceput ori ca o continuare pasivă a prezentului, ori ca sfîrşit, moarte, catastrofă. Categoriile valorice şi temporale ale începutului absolut şi ale sfîrşitului absolut au o importanţă excepţională pentru perceperea timpului şi în ideologiile epocilor trecute. Începutul este idealizat, sfîrşitul — întunecat (catastrofa, „amurgul zeilor"). Această percepere a timpului şi ierarhia timpurilor determinată de ea sînt impregnate în toate genurile elevate ale antichităţii şi evului mediu. Ele au pătruns atît de adînc în însăşi esenţa genurilor, încît dăinuie şi în epocile ulterioare, pînă în secolul al XIX-lea şi chiar mai tîrziu.

Idealizarea trecutului în genurile înalte are un caracter oficial. Toate expresiile forţei supreme şi ale adevărului suprem (a tot ceea ce e perfect) sînt formate în categoria valorică şi ierarhică a trecutului, în imaginea distanţată şi îndepărtată (de la gest şi veşmînt — totul este simbolul puterii). Romanul însă este legat de stihia veşnic vie a cuvîntului neoficial şi a gîndirii neoficiale (formă festivă, vorbire familiară, profanare).

Morţii sînt iubiţi într-alt fel, ei sînt scoşi din sfera de contact, despre ei se poate vorbi şi trebuie să se vorbească în alt stil. Discursul despre un om mort se deosebeşte profund de discursul despre un om viu.

În genurile înalte, orice putere, orice privilegiu, orice importanţă şi elevaţie trec din zona contactului familiar

în planul îndepărtat (veşmîntul, eticheta, stilul discursului eroului şi stilul discursului despre erou). Clasicitatea tuturor genurilor neromaneşti rezidă în orientarea spre perfecţiune.

Realitatea contemporană, prezentul instabil şi efemer, „inferior", această „viaţă fără început şi sfîrşit" constituie obiect de reprezentare doar în genurile inferioare, în primul rînd obiectul principal al reprezentării în domeniul foarte vast şi bogat al creaţiei comice populare. În lucrarea citată mai sus, m-am străduit să arăt uriaşa importanţă a acestui domeniu — atît în antichitate, cît şi în evul mediu — pentru geneza şi formarea discursului romanesc. Aceeaşi importanţă a avut-o şi pentru celelalte aspecte ale genului romanesc în stadiul apariţiei şi al constituirii lor iniţiale. Tocmai aici — în rîsul popular —trebuie căutate rădăcinile folclorice autentice ale romanului. Prezentul, contemporaneitatea ca atare, „eu însumi", „contemporanii mei" şi „epoca mea" au fost iniţial obiectul unui rîs ambivalent (jovial şi caustic în acelaşi timp). Tocmai aici se formează o nouă atitudine, radicală, faţă de limbă şi faţă de cuvînt. Alături de reprezentarea directă — de ridiculizarea contemporaneităţii — aici înfloreşte parodia şi travestiul tuturor genurilor şi imaginilor elevate ale mitului naţional. Aici — în parodii şi mai ales în travestiuri — „trecutul absolut" al zeilor, semizeilor şi eroilor este „contemporaneizat" : este coborît, reprezentat la nivelul contemporaneităţii, în ambianţa ei cotidiană, în limbajul ei de nivel inferior.

Din această stihie a rîsului popular, pe terenul clasic s-a dezvoltat nemijlocit unul dintre domeniile destul de vaste şi variate ale literaturii antice, pe care anticii înşişi l-au definit ca „σπουδογέλοιον", adică domeniul „seriosului comic". Aici intră mimurile cu subiecte simple ale lui Sofron, întreaga poezie bucolică, fabula, literatura memorialistică timpurie (Ἐπιδημίαι de Ion din Chios, Ὁμιλίαι de Critias), pamfletele ; aici, anticii înşişi includeau şi „dialogurile socratice" (ca gen) ; tot aici intră şi satira romană (Lucilius, Horaţiu, Persius, Iuvenal), vasta litera-

tură a „symposion"-urilor ; și tot aici este inclusă și satira menippee (ca gen) și dialogurile în maniera lui Lucian. Toate aceste genuri cuprinse în conceptul de „serios-comic" constituie predecesorii autentici ai romanului ; mai mult decît atît, unele dintre ele sînt genuri de tip pur romanesc, conținînd în germene, alteori în formă dezvoltată, principalele elemente ale celor mai importante variante de mai tîrziu ale romanului. Spiritul autentic al romanului, ca gen în devenire, este prezent în ele într-o măsură incomparabil mai mare decît în așa-numitele „romane grecești" (singurul gen antic care a fost numit astfel). Romanul grec a exercitat o influență puternică asupra romanului european din epoca barocului, adică tocmai în vremea cînd începuse elaborarea teoriei romanului (abatele Huet) și cînd se preciza și se impunea însuși termenul de „roman". Iată de ce, dintre toate operele romanești ale antichității, acest termen s-a statornicit ca atare doar pentru romanul grec. Și totuși, genurile numite de noi serios-comice, cu toate că nu beneficiau de acea osatură compozițional-tematică fermă pe care ne-am obișnuit s-o pretindem genului romanesc, anticipează momentele cele mai importante ale evoluției romanului epocii moderne. Aceasta se referă mai ales la dialogurile socratice, care pot fi numite — parafrazîndu-l pe Friedrich Schlegel — „romane ale acelor timpuri", și apoi la satira menippee (incluzînd aci și *Satiriconul* lui Petronius), al cărei rol este uriaș în istoria romanului (rol prea puțin apreciat de știință). Toate aceste genuri serios-comice au constituit prima etapă importantă, autentică, în evoluția romanului ca gen în devenire.

În ce constă însă spiritul romanesc al acestor genuri serios-comice și ce temei are importanța lor ca primă etapă în devenirea romanului ? Obiectul lor, și, ceea ce este mai important, punctul de pornire în înțelegerea, aprecierea și formarea lor este realitatea contemporană. Pentru prima dată, obiectul unei reprezentări literare serioase (și comice în același timp) este prezentat fără nici o distanță, la nivelul contemporaneității, în zona contactului simplu și nemijlocit. Chiar acolo unde obiectul de

reprezentare al acestor genuri îl formează trecutul şi mitul, distanţa epică lipseşte, fiindcă punctul de vedere aparţine contemporaneităţii. O importanţă deosebită în acest proces de înlăturare a distanţei o are elementul comic al genurilor respective, element extras din folclor (rîsul popular). Rîsul este acela care înlătură distanţa epică şi, în general, orice distanţă ierarhică (valorică) epică. În imaginea îndepărtată, obiectul nu poate fi comic; el trebuie apropiat pentru ca să devină comic; tot ceea ce e comic e şi apropiat; întreaga creaţie comică acţionează într-o zonă de maximă apropiere. Rîsul este înzestrat cu forţa remarcabilă de a apropia obiectul; el îl introduce în zona contactului direct, unde poate fi contactat sub toate aspectele, răsturnat, întors pe dos, privit de sus şi de jos, i se poate sparge învelişul exterior şi examina interiorul, poate fi pus sub semnul îndoielii, poate fi descompus, dezmembrat, despuiat şi demascat, analizat şi experimentat în voie. Rîsul alungă teama şi evlavia în faţa obiectului, a lumii, îl transformă în obiect de contact familiar şi prin aceasta pregăteşte cercetarea lui fără nici o opreliştе. Rîsul este factorul cel mai important în crearea acelei premise a temerităţii, fără de care înţelegerea realistă a lumii este imposibilă. Apropiind şi familiarizînd obiectul, rîsul îl predă parcă în mîinile temerare ale experienţei ştiinţifice şi artistice, şi ale ficţiunii care experimentează liber şi serveşte acestei experienţe. Familiarizarea lumii prin intermediul rîsului şi al vorbirii populare constituie o etapă extrem de importantă şi necesară în evoluţia creaţiei libere, ştiinţifice şi artistice realiste a lumii europene.

Planul reprezentării comice este un plan specific, atît din punct de vedere temporal, cît şi spaţial. Aici rolul amintirii este minim; amintirea şi legenda n-au ce căuta în lumea comicului; se ridiculizează pentru a uita. Iată, deci, care este zona de maxim contact familiar şi direct: rîs — cuvinte de ocară — bătaie. În fond, aceasta înseamnă demistificare, adică scoaterea obiectului din planul îndepărtat, înlăturarea distanţei epice, asaltul şi distrugerea planului îndepărtat în general. În acest plan

(planul rîsului), obiectul poate fi privit irespectuos din toate părțile ; mai mult decît atît, spatele, partea dinapoi a obiectului (precum și elementele interne nedestinate expunerii) capătă în acest plan o importanță specială. Obiectul este sfărîmat, dezgolit (i se înlătură ornamentația ierarhică) : obiectul gol este ridicol, ridicol este și veșmîntul „gol", înlăturat de pe corpul obiectului. Are loc operația comică a dezmembrării.

Comicul poate fi jucat (adică actualizat) ; ca obiect al jocului servește simbolica artistică originară a spațiului și timpului : sus, jos, înainte, înapoi, mai înainte, mai tîrziu, primul, ultimul, trecut, prezent, scurt (momentan), lung etc. Predomină logica artistică a analizei, a dezmembrării.

Beneficiem de un document remarcabil, care reflectă geneza concomitentă a unei noțiuni științifice și a unei noi imagini artistice românești în proză. Este vorba de dialogurile socratice. Totul este caracteristic în acest gen apărut spre sfîrșitul antichității clasice. Este semnificativ faptul că el apare ca *apomnemoneumata*, adică gen de tip memorialistic, ca însemnări pe baza amintirii personale ale unor discuții reale ale contemporanilor [1] ; este semnificativ și faptul că figura centrală a genului este un om care vorbește și discută ; este elocventă în acest sens îmbinarea în figura lui Socrate, ca erou central al acestui gen, a măștii populare a prostului care nu înțelege nimic (aproape ca Margites) cu trăsăturile înțeleptului de tipul cel mai înalt (în spiritul legendelor despre cei șapte înțelepți) ; rezultatul acestei îmbinări este imaginea ambivalentă a neștiinței înțelepte. În dialogul socratic este caracteristică autoelogierea ambivalentă : sînt mai înțelept ca ceilalți fiindcă știu că nu știu nimic. În figura lui So-

[1] În memorii și autobiografii, „amintirea" are un caracter special ; este amintirea despre epoca proprie și despre persoana proprie. Este o amintire care nu eroizează ; în ea există un element de automatism, de însemnări (nemonumentale). Aceasta este amintirea personală, fără continuitate, limitată de cadrul existenței personale (fără strămoși și generații). Caracterul memorialistic este propriu dialogului socratic.

crate se poate întrevedea un nou tip de eroizare prozaică. În jurul acestei figuri apar legendele carnavalești (de pildă, relațiile lui cu Xantippa) ; eroul se transformă în măscărici (cf. „carnavalizarea" ulterioară a legendelor în jurul lui Dante, Pușkin etc.).

Este caracteristic, de asemenea, pentru acest gen dialogul povestit, canonizat, încadrat într-o narațiune dialogată ; este caracteristică apropierea, maxim posibilă pentru Grecia clasică, a limbajului acestui gen de vorbirea populară ; este deosebit de semnificativ faptul că aceste dialoguri au revelat proza atică, fiind legate de înnoirea substanțială a limbajului prozei literare, de înlocuirea limbilor ; este tipic faptul că acest gen constituie totodată un sistem destul de complex de stiluri și chiar de dialecte pe care le include ca imagini ale limbajelor și stilurilor mai mult sau mai puțin parodice (avem, deci, în față un gen cu o multitudine de stiluri, ca un roman autentic) ; este caracteristică și figura lui Socrate, ca model remarcabil de eroizare romanescă, în proză (atît de deosebită de cea epică), în sfîrșit (ceea ce e foarte important pentru noi) este profund caracteristică îmbinarea rîsului, a ironiei socratice, a întregului sistem al deprecierilor socratice cu investigarea superioară, pentru întîia oară liberă, a lumii, a omului și a gîndirii umane. Rîsul socratic (reținut pînă la ironie) și deprecierile socratice (un întreg sistem de metafore și comparații, împrumutate din sferele de jos ale existenței — meserii, viața cotidiană etc.) apropie lumea și o fac familiară pentru a putea fi explorată nestingherit și fără teamă. Punctul de plecare îl constituie contemporaneitatea, oamenii vii din jur și opiniile lor. De aici, din această contemporaneitate, caracterizată printr-o diversitate de voci și limbaje, prin intermediul experienței și cercetării personale se realizează orientarea în lume și în timp (printre care și în „trecutul absolut" al legendei). De obicei, un pretext voit întîmplător și neînsemnat constituie punctul de pornire exterior și imediat al dialogului (aceasta era conform cu canonul genului) : într-un fel, e subliniată „ziua

de astăzi" și conjunctura ei întîmplătoare (o întîlnire neprevăzută etc.).

În alte genuri serios-comice întîlnim alte laturi, nuanțe și consecințe ale aceleiași permutări radicale a centrului valoric și temporal al orientării artistice, ale aceleiași răsturnări în ierarhia temporală. Cîteva cuvinte despre satira menippee. Rădăcinile ei folclorice sînt aceleași ca și cele ale dialogului socratic, cu care este legată din punct de vedere genetic (de obicei e socotită ca produs al descompunerii dialogului socratic). Rolul familiarizant al rîsului este aici mult mai puternic și categoric. Libertatea deprecierilor grosolane și întoarcerea pe dos a aspectelor elevate ale lumii și ale concepției despre lume pot uneori să șocheze. Dar această familiaritate comică excepțională se îmbină cu o problematică acută și cu un fantastic utopic. Din imaginea epică îndepărtată a trecutului absolut n-a mai rămas nimic ; lumea întreagă și tot ce e mai sfînt în ea sînt prezentate fără nici un fel de distanță, în zona contactului direct, unde totul poate fi atins cu mîna. În această lume, devenită întru totul familiară, subiectul se deplasează cu o libertate fantastică : din cer pe pămînt, de pe pămînt în infern, din prezent în trecut, din trecut în viitor. În viziunile comice despre lumea cealaltă ale satirei menippee, eroii „trecutului absolut", reprezentanții diferitelor epoci istorice trecute (de pildă Alexandru Macedon) și contemporanii vii se întîlnesc pentru discuții familiare sau chiar pentru a se bate ; această coliziune a epocilor în cadrul realității este deosebit de caracteristică. Subiectele și situațiile de un fantastic fără margini ale satirei menippee sînt subordonate unui singur țel : verificarea și demascarea unor idei și a unor ideologi. Acestea sînt subiecte experimental-provocatoare.

Este semnificativă apariția în acest gen a elementului utopic, e drept încă nesigur, firav ; prezentul imperfect începe să se simtă mult mai aproape de viitor decît de trecut, începe să caute în viitor suporturi valorice, indiferent că acest viitor este zugrăvit deocamdată sub forma întoarcerii la veacul de aur al lui Saturn (pe terenul ro-

man, satira menippee era foarte strîns legată de saturnalii şi de libertatea rîsului specific acestora).

Satira menippee este dialogică, plină de parodii şi travestiuri, cuprinde numeroase stiluri şi nu se teme nici chiar de elementele bilingvismului (la Varro şi mai ales în *Mîngîierile filosofiei* a lui Boethius). *Satiriconul* lui Petronius este dovada faptului că satira menippee se poate dezvolta într-o canava uriaşă, care să prezinte o reflectare realistă a lumii sociale contemporane variate şi contradictorii.

Aproape toate genurile enumerate aparţinînd domeniului „serios-comic" se caracterizează prin prezenţa intenţionată şi deschisă a elementului autobiografic şi memoralistic. Permutarea centrului temporal al orientării artistice, care situează autorul şi cititorii lui, pe de o parte, şi eroii şi lumea reprezentată, pe de alta, în unul şi acelaşi plan valoric, pe aceeaşi treaptă, care-i face contemporani, cunoscuţi şi prieteni posibili, care face relaţiile lor familiare (amintesc încă o dată începutul evident şi subliniat romanesc al lui *Evgheni Oneghin),* permite autorului, sub toate feţele şi măştile sale, să se deplaseze în voie în cîmpul lumii reprezentate, care în epos era absolut închis şi inaccesibil.

Cîmpul reprezentării lumii se schimbă după genuri şi după epocile evoluţiei literaturii. El este divers organizat şi divers delimitat în spaţiu şi în timp. Acest cîmp este întotdeauna specific.

Romanul se află în contact cu stihia prezentului imperfect, ceea ce împiedică acest gen să se pietrifice. Romancierul înclină întotdeauna către ceea ce nu este încă finit. El poate să apară în cîmpul reprezentării în diverse atitudini de autor, să înfăţişeze aspecte reale din viaţa sa ori să facă aluzie la ele, să intervină în discuţia personajelor, să polemizeze deschis cu adversarii săi literari etc. Dar importantă nu este apariţia imaginii autorului în cîmpul reprezentării, important este faptul că însuşi autorul adevărat, formal (autorul imaginii autorului) se află în raporturi noi cu lumea reprezentată : ei se găsesc acum în aceleaşi dimensiuni valorice şi temporale, discursul

autorului care reprezintă se află în acelaşi plan cu discursul reprezentat al personajului şi poate intra (mai exact : nu poate să nu intre) cu el în relaţii dialogice şi în combinaţii hibride.

Această nouă poziţie a autorului prim, formal, în zona de contact cu lumea reprezentată face posibilă apariţia imaginii autorului în cîmpul reprezentării. Acest nou statut al autorului este unul dintre rezultatele cele mai importante ale înlăturării distanţei epice (ierarhice) ; iar importanţa formal compoziţională şi stilistică uriaşă pe care acest statut o are pentru specificul genului romanesc nu mai are nevoie de explicaţii.

Legat de aceasta, ne vom referi la *Suflete moarte* de Gogol. Gogol îşi propusese ca formă a epopeii sale o *Divina Comedie* — aşa îşi închipuia scriitorul măreţia operei lui — dar a realizat o satiră menippee. Odată intrat în zona contactului familiar, el nu s-a mai putut desprinde din ea şi n-a izbutit să transfere în această zonă imaginile pozitive distanţate. Imaginile distanţate ale epopeii şi imaginile contactului familiar nu puteau nicidecum să se întîlnească în acelaşi cîmp al reprezentării, patetismul irumpea în universul satirei menippee ca un corp străin, patetismul pozitiv devenea abstract şi totuşi rămînea în afara operei. Gogol n-a izbutit să treacă din infern în purgatoriu şi în paradis cu aceiaşi indivizi şi în cadrul aceleiaşi opere : o tăcere neîntreruptă era imposibilă. Tragedia lui este într-o anumită măsură tragedia genului (înţelegînd genul nu în sens formalist, ci ca zonă şi cîmp de receptare valorică şi reprezentare a lumii). Gogol a pierdut din vedere Rusia, adică a pierdut planul perceperii şi reprezentării ei, s-a încurcat între amintire şi contactul familiar (simplu vorbind, n-a izbutit să potrivească distanţa corespunzătoare a binoclului).

Dar contemporaneitatea, ca nou punct de plecare al orientării artistice, nu exclude defel reprezentarea trecutului eroic, chiar fără nici un fel de travestire. Un exemplu este *Ciropedia (Kyroupaideia)* lui Xenofon (care, desigur, nu mai intră în domeniul serios-comicului, ci se

situează la marginile lui). Obiectul reprezentării este trecutul, eroul — Cirus cel Bătrîn. Dar punctul de pornire îl constituie epoca lui Xenofon : ea definește punctele de vedere și reperele valorice. Este caracteristic faptul că Xenofon n-a ales trecutul național al grecilor, ci unul străin, barbar. Acum lumea e deschisă ; lumea monolită și închisă a trecutului național (proprie epopeii) este înlocuită cu lumea mare și deschisă care cuprinde atît trecutul național, cît și cel aparținînd altor popoare. Această alegere a unor fapte eroice aparținînd străinătății este determinată de interesul crescînd — caracteristic epocii lui Xenofon — pentru Orient, pentru cultura și ideologia lui, pentru formele lui social-politice. De la Orient așteptau lumină. Începuse deja interferența culturilor, ideologiilor și a limbilor. Este caracteristică, de asemenea, idealizarea despotului oriental. Și aici se face auzită epoca lui Xenofon, cu ideea ei (împărtășită de un cerc însemnat de contemporani) de înnoire a formelor politice grecești într-un spirit apropiat autocrației orientale. Această idealizare a autocratului oriental este, desigur, complet străină spiritului tradiției naționale eline. Este specifică, apoi, ideea, foarte actuală în acea epocă, a educației omului ; ulterior ea a devenit una dintre ideile formative fundamentale ale noului roman european. Tipic este și transferul intenționat și absolut deschis în imaginea lui Cirus cel Bătrîn a trăsăturilor lui Cirus cel Tînăr, contemporanul lui Xenofon, la campania căruia acesta a luat parte. Se simte, de asemenea, influența figurii altui contemporan apropiat lui Xenofon — Socrate. Astfel este introdus în operă elementul memorialistic. În sfîrșit, este caracteristică însăși forma operei : dialoguri încadrate în narațiune. Contemporaneitatea și problematica ei constituie aici punctul de plecare, centrul unei interpretări, aprecieri artistice și ideologice a trecutului. Acest trecut este prezentat fără distanțare, la nivelul contemporaneității ; e drept, nu în straturile ei inferioare, ci în cele superioare, la nivelul problematicii ei înaintate. Să notăm o anumită nuanță utopică a acestei opere, o mișcare ușoară (și nesigură) a contemporaneită-

ţii dinspre trecut către viitor. *Ciropedia* este un roman în sensul adevărat al acestui cuvînt.

Reprezentarea trecutului în roman nu presupune modernizarea acestui trecut (la Xenofon există, desigur, elemente ale unei asemenea modernizări). Dimpotrivă, reprezentarea cu adevărat obiectivă a trecutului ca trecut este posibilă doar în roman. Contemporaneitatea cu noua ei experienţă rămîne în însăşi forma viziunii, în profunzimea, acuitatea, amploarea şi vivacitatea acestei viziuni, dar ea nu trebuie nicidecum să pătrundă în conţinutul reprezentat ca forţă ce modernizează şi denaturează specificul trecutului. Fiindcă orice contemporaneitate importantă şi serioasă are nevoie de imaginea autentică a trecutului, de limbajul străin autentic al unui alt timp.

Revoluţia în ierarhia timpurilor, despre care am vorbit, determină o revoluţie radicală şi în structura imaginii artistice. Prezentul în „ansamblul" său, ca să zicem aşa (deşi el nu constituie un ansamblu), este în principiu şi în esenţă imperfect : din toată fiinţa lui, prezentul cere o continuare, el merge spre viitor ; şi cu cît mai activ şi mai conştient înaintează el spre acest viitor, cu atît mai însemnată este imperfecţiunea lui. De aceea, cînd prezentul devine centrul de orientare a omului în timp şi în lume, timpul şi lumea îşi pierd perfecţiunea atît în ceea ce priveşte ansamblul, cît şi fiecare parte. Modelul temporal al lumii se modifică radical : ea devine o lume în care cuvîntul dintîi (al începutului ideal) nu există, iar cel din urmă n-a fost încă rostit. Pentru conştiinţa ideologico-artistică, timpul şi lumea devin pentru întîia oară istorice : ele sînt revelate, la început încă tulbure şi confuz, ca devenire, ca mişcare neîntreruptă spre viitorul real, ca un proces unitar, atotcuprinzător şi neterminat. Orice eveniment, indiferent care, orice fenomen, orice lucru, în general orice obiect al reprezentării artistice pierde acea perfecţiune, acel caracter absolut finit şi imuabil care îi erau proprii în lumea „trecutului absolut" epic, ferit printr-o frontieră inexpugnabilă de prezentul care continuă. Prin contactul cu prezentul, obiectul este

antrenat în procesul continuu al devenirii lumii și asupra lui se așterne amprenta imperfecțiunii. Oricît de departe s-ar afla de noi în timp, el este legat de prezentul nostru imperfect prin mutații temporale neîntrerupte, intră în raporturi cu imperfecțiunea noastră, cu prezentul nostru, iar acest prezent înaintează spre viitorul continuu. În acest context imperfect se pierde imuabilitatea semantică a obiectului : sensul și semnificația lui se înnoiesc și cresc pe măsura dezvoltării contextului. Aceasta duce la schimbări radicale în structura imaginii artistice, care capătă o actualitate specifică. Ea intră în relație — sub o formă sau alta, într-o măsură mai mare sau mai mică — cu evenimentul vieții în curs de desfășurare, în care și noi — autor și cititori — sîntem esențialmente implicați. Prin aceasta se creează o zonă complet nouă de structurare a imaginilor în roman, zona contactului maxim al obiectului reprezentării cu prezentul în imperfecțiunea lui și, prin urmare, cu viitorul.

Profeția este caracteristică eposului, prezicerea este proprie romanului. Profeția epică se realizează în întregime în cadrul trecutului absolut (dacă nu în eposul respectiv, atunci în tradiția care îl încadrează), ea nu are legătură cu cititorul și cu timpul lui real. Romanul, în schimb, caută să prorocească, să prevestească și să influențeze viitorul real, viitorul autorului și al cititorilor. El are probleme noi, specifice ; pentru el este caracteristică permanenta reinterpretare și reevaluare. Centrul interpretării și justificării trecutului este transferat în viitor.

„Modernismul“ romanului, învecinat cu aprecierea nedreaptă a epocilor trecute, este inextirpabil. Să ne amintim de reevaluarea trecutului în epoca Renașterii („bezna secolului gotic“), în secolul al XVIII-lea (Voltaire), în perioada pozitivismului (demascarea mitului, a legendei, a eroizării, refuzul net al amintirii și îngustarea maximă — pînă la emprisim — a conceptului de „cunoaștere“, „progresivitatea“ mecanicistă considerată criteriu suprem).

*
* *

Ne vom referi acum la unele trăsături artistice legate de aceste probleme. Lipsa perfecțiunii și închegării interne duce la accentuarea categorică a imperativelor perfecțiunii externe, formale, mai ales tematice. Problema începutului, a sfîrșitului și a plenitudinii se pune într-un mod cu totul nou. Epopeea este indiferentă în privința începutului formal, ea poate fi incompletă (adică poate avea un sfîrșit aproape arbitrar). Trecutul absolut este închis și perfect atît în ansamblu, cît și în oricare dintre părțile sale. De aceea, oricare parte poate fi elaborată și prezentată ca un tot unitar. Întregul univers al trecutului absolut (el este unitar și în ceea ce privește subiectul) nu poate fi cuprins într-o singură epopee (aceasta ar însemna repovestirea tradiției naționale în totalitatea ei); este dificil de cuprins chiar și numai un fragment cît de cît semnificativ. Dar aceasta n-are nici o importanță, întrucît structura întregului se repetă în fiecare parte, iar fiecare parte este perfectă și rotunjită ca orice întreg. Povestirea poate fi începută și sfîrșită aproape în oricare dintre momentele sale. *Iliada* se prezintă ca un decupaj întîmplător din ciclul troian. Finalul (funeraliile lui Hector) nu putea în nici un caz constitui finalul unui roman. Perfecțiunea epopeii însă nu suferă cîtuși de puțin din această pricină. Interesul specific pentru „final" : cum se va termina războiul ? cine va învinge ? ce se va întîmpla cu Ahile ? etc., este cu totul exclus din materialul epic atît din motive interioare, cît și exterioare (dezvoltarea subiectului tradiției era dinainte în întregime cunoscut). Interesul specific pentru „continuare" (ce va fi mai departe ?) și interesul pentru „final" (cum se va sfîrși ?) sînt caracteristice numai romanului, fiind posibile numai în zona de apropiere și contact (în zona imaginii îndepărtate ele nu sînt posibile).

În imaginea îndepărtată, evenimentul este dat în întregime, iar interesul pentru subiect (ceea ce nu se cunoaște) este imposibil. Romanul însă speculează categoria

necunoaşterii. Apar diverse forme şi metode de folosire a surplusului autorului (a ceea ce eroul nu ştie şi nu vede). Este posibilă utilizarea (exterioară) a surplusului de subiect şi pentru desăvîrşirea (şi pentru o exteriorizare romanescă deosebită) a imaginii omului. Apare deci şi o altă posibilitate.

Particularităţile zonei romaneşti în diversele ei variante se manifestă în mod diferit. Romanul poate fi lipsit de orice problematică. Să luăm, de pildă, romanul bulevardier de aventuri. În el nu întîlnim probleme filosofice, nici social-politice, nici psihologice ; deci, prin nici una dintre aceste sfere nu poate fi stabilit contactul cu evenimentul imperfect al existenţei noastre contemporane. Absenţa distanţei şi zona contactului sînt folosite aici în alt mod : în locul existenţei noastre anoste ni se propune, e drept, un surogat, dar e surogatul unei existenţe interesante, strălucitoare. Noi putem „trăi" aceste aventuri, ne putem identifica cu eroii lor ; asemenea romane aproape că pot înlocui propria noastră existenţă. Nimic din toate acestea nu poate fi posibil în cazul epopeii şi al altor genuri distanţate. Aici apare şi un pericol, specific acestei zone romaneşti de contact : putem noi înşine intra în roman (dar niciodată nu vom putea intra nici în epopee, nici în alte genuri distanţate). De aici posibilitatea unor asemenea fenomene cum sînt : substituirea propriei existenţe cu lectura frenetică a romanelor sau cu visările romaneşti (eroul din *Nopţi albe* de Dostoevski), bovarismul, apariţia în viaţă a eroilor de roman la modă (dezamăgiţi, demonici etc.). Alte genuri sînt capabile să genereze astfel de fenomene numai dacă dobîndesc trăsături romaneşti, adică sînt transpuse în zona romanescă de contact (de pildă, poemele lui Byron).

De noua orientare temporală şi de zona de contact este legat şi un alt fenomen extrem de important în istoria romanului : relaţiile lui speciale cu genurile extraliterare — cele privind viaţa cotidiană şi ideologia. Încă în perioada începuturilor sale, romanul şi genurile premergătoare se sprijineau pe diversele forme extraartistice ale vieţii personale şi publice, mai ales pe cele reto-

rice (există chiar o teorie care socotește romanul ca provenind din retorică). Și în epocile ulterioare ale evoluției sale, romanul a utilizat pe scară largă și în mod substanțial forma scrisorilor, jurnalelor intime, confesiunilor, formele și metodele noii retorici judiciare etc. Structurîndu-se în zona contactului cu evenimentul contemporan imperfect, romanul trece adesea hotarul specificului literar-artistic, transformîndu-se cînd în predică moralizatoare, cînd în tratat filosofic, cînd în discurs politic direct, ori degenerînd în sinceritatea „brută", nelimpezită de formă, a confesiunii, în „strigătul inimii" etc. Toate aceste fenomene sînt tipice pentru roman ca gen în devenire. Pentru că frontierele dintre artistic și extraartistic, dintre literatură și nonliteratură etc. n-au fost stabilite de zei o dată pentru totdeauna. Orice specificitate este istorică. Devenirea literaturii nu înseamnă doar creșterea și transformarea ei între frontierele imuabile ale specificității ; ea atinge și aceste frontiere. Procesul transformării frontierelor domeniilor culturii (printre care se află și literatura) este un proces extrem de lent și complex. Unele încălcări ale frontierelor specificăți (de felul celor arătate mai sus) constituie doar simptome ale acestui proces care se desfășoară la mari adîncimi. În roman, ca gen în devenire, aceste simptome ale modificării specificității se manifestă mult mai frecvent, mai categoric și sînt mai semnificative, fiindcă romanul este cel mai receptiv. Romanul poate servi drept document pentru prevestirea marilor destine, încă îndepărtate, ale evoluției literaturii.

Schimbarea orientării temporale și a zonei de structurare a imaginilor nu se manifestă nicăieri atît de profund și esențial ca în restructurarea imaginii omului în literatură. În limitele studiului de față însă nu ne putem referi decît în fugă și destul de superficial la această problemă deosebit de importantă și foarte complexă.

Omul în genurile înalte, distanțate, este omul trecutului absolut și al imaginii îndepărtate. Ca atare, el este întru totul perfect și finit. El este perfect și finit la un înalt nivel eroic, dar este perfect și cu desăvîrșire finit,

este în întregime prezent aici, de la început pînă la sfîrşit, este absolut egal cu sine însuşi, coincide cu sine însuşi. Apoi, el este pe de-a-ntregul exteriorizat. Între fiinţa adevărată şi aparenţa sa nu există nici cea mai mică nepotrivire. Toate potenţele, toate virtualităţile lui sînt realizate definitiv în situaţia sa socială, în destinul lui, chiar în aspectul lui exterior ; în afara acestui destin precis şi a acestei situaţii precise nu mai există nimic. El a devenit ceea ce putea fi şi putea fi ceea ce a devenit. El este întru totul exteriorizat şi, într-un sens mai elementar, aproape literal : totul în el este deschis şi spus cu voce tare, universul său lăuntric, toate trăsăturile sale exterioare, manifestările şi acţiunile se află în acelaşi plan. Opinia lui despre sine coincide întru totul cu opinia celorlalţi despre el : mediul (colectivitatea din care face parte), rapsodul, ascultătorii.

În acest sens, să ne referim la problema „autoglorificării" la Plutarh şi la alţii. „Eu însumi", în condiţiile planului îndepărtat, nu există în sine şi pentru sine, ci pentru posteritate, în amintirea anticipată a posterităţii. Eu sînt conştient de mine, de imaginea mea, în planul îndepărtat, distanţat ; în acest plan distanţat al amintirii, conştiinţa mea este înstrăinată de mine ; eu mă văd cu ochii altuia. Această coincidenţă a formelor — a punctelor de vedere despre sine şi despre alţii — are un caracter naiv, dar unitar, între ele nu există încă nepotriviri. Confesiunea-autodemascare încă nu există. Cel care reprezintă coincide cu cel reprezentat [1].

El vede în sine şi ştie despre sine numai ceea ce văd şi ştiu ceilalţi despre el. Tot ceea ce poate spune altul despre el — autorul — poate spune el însuşi şi invers. În el nu e nimic de căutat, de ghicit ; el nu poate fi demascat şi nici provocat : el este în întregime în afară, nu

[1] Eposul decade atunci cînd încep căutările unui nou punct de vedere despre sine (fără adăugarea punctelor de vedere ale altora). Gestul romanesc expresiv apare ca abatere de la normă, dar tocmai „inexactitatea" lui îi dezvăluie semnificaţia subiectivă. La început apare abaterea de la normă, apoi urmează problema normei înseşi.

are nici coajă, nici miez. De asemenea, omul epic este lipsit de orice inițiativă ideologică (sînt lipsite de ea atît personajele, cît și autorul). Lumea epică nu cunoaște decît o singură și unică concepție, gata constituită, deopotrivă obligatorie și indiscutabilă atît pentru personaje, cît și pentru autor și ascultători. Omul epic este lipsit și de inițiativă lingvistică ; lumea epică cunoaște un singur și unic limbaj, gata constituit. De aceea nici concepția despre lume, nici limbajul nu pot servi ca factori de delimitare și constituire a imaginilor oamenilor, a individualizării lor. Oamenii, aici, sînt delimitați, constituiți, individualizați prin diferite situații și destine, însă nu prin „adevăruri". Nici chiar zeii nu sînt separați de oameni prin vreun adevăr special : ei au același limbaj, aceeași proiecție total în afară.

Aceste particularități ale individului epic, întîlnite, de regulă, și în alte genuri înalte, distanțate, creează frumusețea excepțională, unitatea, limpezimea de cristal și perfecțiunea artistică a acestei imagini a omului, generînd, în același timp, limitarea ei, precum și o anumită apatie în noile condiții ale existenței umane.

Destrucția distanței epice și trecerea imaginii omului din planul îndepărtat în zona de contact cu evenimentul în desfășurare al prezentului (și, deci, și al viitorului) duce la restructurarea radicală a imaginii omului în roman (iar ulterior, în toată literatura). În acest proces au jucat un rol uriaș sursele comico-folclorice ale romanului. Prima și cea mai importantă etapă a acestei deveniri a fost familiarizarea comică a imaginii omului. Rîsul a anihilat distanța epică ; el a purces, liber și familiar, să exploreze omul : să-l întoarcă pe dos, să demaște nepotrivirea dintre aspectul exterior și natura lui interioară, dintre posibilitate și realizare. În imaginea omului este introdus un dinamism important, dinamismul nepotrivirii și divergenței dintre diferitele elemente ale acestei imagini ; omul a încetat să mai coincidă cu sine însuși, deci și subiectul a încetat de a mai revela omul pînă la capăt. Din toate aceste nepotriviri și divergențe, rîsul extrage mai întîi efecte comice (și nu numai comice), iar în ge-

nurile serios-comice ale antichității din ele se conturează şi imagini de un alt ordin, de pildă figura grandioasă a lui Socrate, unitară şi eroică, dar într-un mod nou şi mult mai complex.

Este caracteristică structura artistică a imaginii măştilor populare imuabile, care au exercitat o influență foarte mare asupra devenirii imaginii omului în roman, în cele mai importante stadii ale evoluției lui (genurile serios-comice ale antichității, Rabelais, Cervantes). Eroul epic şi tragic nu este în afara destinului său şi a subiectului condiționat de acesta, el nu poate deveni eroul unui alt destin şi al unui alt subiect. Măştile populare — Makkus, Pulcinella, Arlecchino —, dimpotrivă, pot avea orice destin, pot figura în orice situație (ceea ce şi fac uneori chiar în cadrul aceleiaşi piese), dar cu aceasta ele nu se epuizează, păstrîndu-şi mereu — indiferent de situație şi destin — surplusul lor de veselie, fața lor umană simplă, dar inepuizabilă. Astfel, aceste măşti pot să acționeze şi să vorbească în afara subiectului ; mai mult, tocmai în manifestările din afara subiectului — în acele *trices* ale atelanelor şi *lazzi* ale comediei italiene — îşi dezvăluie cel mai bine fizionomia. Eroul epic sau tragic, prin însăşi natura lui, nu se poate produce în afara subiectului, într-o pauză sau în antract : pentru aceasta, el nu are nici față, nici gesturi, nici cuvinte ; aici rezidă forța, dar şi limitele lui. Eroul epic şi tragic este un erou care piere datorită naturii sale. Măştile populare, dimpotrivă, nu pier niciodată : nici unul dintre subiectele atelanelor, ale comediilor italiene şi ale comediilor franceze italienizate nu stipulează şi nu poate să stipuleze moartea adevărată a lui Makkus, a lui Pulcinella sau a lui Arlecchino. În schimb, foarte multe dintre ele prevăd moartea lor fictivă, comică (urmată de înviere). Ei sînt eroii improvizațiilor libere, nu ai legendei ; sînt eroii procesului vieții mereu nou, mereu actual, nu eroii trecutului absolut.

Aceste măşti şi structura lor (noncoincidența cu sine însuşi şi surplusul de veselie, inepuizabilitatea etc., în fiecare situație dată) au exercitat — repetăm — o influ-

enţă uriaşă asupra evoluţiei imaginii romaneşti a omului. Această structură se păstrează, dar într-o formă mai complexă, mai profundă, în ceea ce priveşte conţinutul, şi mai serioasă (sau serios-comică).

Una dintre principalele teme interioare ale romanului este tocmai tema noncorespondenţei eroului cu destinul şi situaţia sa. Omul este ori superior destinului său, ori inferior umanităţii sale. El nu poate deveni în întregime şi pînă la capăt funcţionar, moşier, negustor, logodnic, gelos, tată etc. Dacă totuşi un erou de roman se încadrează pe de-a-ntregul în situaţia şi destinul său (un erou de gen, majoritatea personajelor secundare ale romanului) atunci surplusul de umanitate se poate realiza în figura eroului principal; însă acest surplus se realizează întotdeauna în orientarea formal-conţinutistică a autorului, în sistemul viziunii lui, al reprezentării omului. Însăşi zona de contact cu prezentul imperfect şi, deci, cu viitorul creează necesitatea acestei noncoincidenţe a omului cu sine însuşi. În el rămîn întotdeauna potenţe nerealizate şi cerinţe nesatisfăcute. Există un viitor care nu poate să nu aibă tangenţă cu imaginea omului, să nu aibă rădăcini în om.

Omul nu se poate întrupa pînă la capăt în materia social-istorică. Nu există forme care să poată întrupa pe de-a-ntregul toate posibilităţile sale umane, în care el ar putea fi epuizat total, pînă la ultimul cuvînt — asemenea eroului tragic sau epic —, pe care ar putea să le umple pînă la refuz şi, în acelaşi timp, să nu se reverse. Întotdeauna rămîne un surplus de umanitate nerealizat, o nevoie de viitor şi un loc indispensabil pentru acest viitor. Toate veşmintele existente sînt strîmte (şi, deci, comice) pentru om. Dar această umanitate excedentară neîntrupabilă se poate realiza nu într-un personaj, ci în punctul de vedere al autorului (de pildă, la Gogol). Însăşi realitatea romanescă este una dintre realităţile posibile, ea nu este indispensabilă, este întîmplătoare, conţine în sine şi alte posibilităţi.

În roman, integritatea epică a omului se destramă şi în alte planuri: apare divergenţa esenţială între omul

aparent și omul interior care face ca subiectivitatea omului să devină obiectul experienței și al reprezentării, la început într-un plan comic, familiarizat; apare divergența specifică dintre aspecte: omul văzut de sine însuși și omul în ochii celorlalți. Această destrămare a integrității epice (și tragice) a omului în roman se îmbină cu pregătirea unei integrități noi, complexe, pe o treaptă superioară a evoluției umane.

În sfîrșit, în roman, omul dobîndește inițiativă ideologică și lingvistică, inițiativă care schimbă caracterul imaginii lui (un tip nou și superior de individualizare a imaginii). Încă în stadiul antic al evoluției romanului apar figurile remarcabile ale eroilor-ideologi. Astfel este figura lui Socrate, figura veselului Epicur în așa-numitul *Roman al lui Hippocrate,* figura profund romanescă a lui Diogene în vasta literatură dialogată a cinicilor și în satira menippee (unde se aseamănă frapant cu figura măștii populare) și, în sfîrșit, figura lui Menippos la Lucian. De regulă, eroul romanului este, într-o anumită măsură, ideolog.

Aceasta este schema întrucîtva abstractă și simplificată a restructurării imaginii omului în roman.

Acum să formulăm unele concluzii.

Prezentul, în imperfecțiunea lui, ca punct de plecare și centru al orientării ideologico-artistice, înseamnă o cotitură uriașă în conștiința creatoare a omului. În lumea europeană, reorientarea și anihilarea vechii ierarhii a timpurilor și-au căpătat expresia, esențială în ceea ce privește genul, la hotarul dintre antichitatea clasică și elenism, iar în timpurile moderne — în epoca evului mediu tîrziu și a Renașterii. În aceste epoci se pun bazele genului romanesc, deși elementele lui erau de mult pregătite, iar rădăcinile pornesc din folclor. Toate celelalte genuri mari, în aceste epoci, erau de mult constituite, erau vechi, aproape anchilozate, pătrunse de la un capăt la altul de vechea ierarhie a timpurilor. Romanul însă, ca gen, s-a format și s-a dezvoltat de la început în condițiile unui nou sentiment al timpului. Trecutul absolut, tradiția, distanța ierarhică n-au jucat nici un rol în

procesul constituirii lui ca gen (au avut un oarecare rol numai în anumite perioade ale evoluției romanului, cînd acesta se remarcă printr-o anumită epicitate, cum e, de pildă, romanul baroc) ; romanul s-a format în procesul destrucției distanței epice, în procesul familiarizării comice a lumii și a omului, a coborîrii obiectului reprezentării artistice la nivelul realității contemporane imperfecte și schimbătoare. De la început, romanul s-a edificat nu în imaginea îndepărtată a trecutului absolut, ci în zona contactului nemijlocit cu această contemporaneitate imperfectă. La baza lui se află experiența personală și ficțiunea creatoare liberă. Noua și lucida imagine artistică romanescă în proză și noul concept critic științific, bazat pe experiență, s-au format paralel, simultan deci. Astfel, încă de la început, romanul a fost constituit din alt aluat decît celelalte genuri finite, el are o altă natură ; prin el și odată cu el, într-o anumită măsură, s-a născut viitorul întregii literaturi. De aceea, odată născut, romanul nu putea deveni pur și simplu un gen ca oricare altul și nu putea stabili cu celelalte genuri raporturi în sensul unei coexistențe pașnice și armonioase. În prezența romanului, toate genurile încep să aibă o altă rezonanță. Asistăm la declanșarea unei lupte de lungă durată, lupta pentru ca celelalte genuri să capete trăsături romanești, pentru atragerea acestora în zona de contact cu realitatea imperfectă. Drumul acestei lupte a fost complex și întortocheat.

Intensificarea trăsăturilor romanești ale literaturii nu înseamnă defel impunerea în celelalte genuri a unui canon străin, aparținînd altui gen. Fiindcă, prin natura sa, romanul nu posedă nici un fel de canoane. El se distinge prin suplețe, este un gen în permanentă căutare, un gen care se autoexplorează permanent și tot astfel își revizuiește toate formele constituite. Numai astfel poate fi un gen constituit în zona contactului nemijlocit cu realitatea în devenire. De aceea atribuirea de trăsături romanești celorlalte genuri nu înseamnă subordonarea lor canoanelor unui gen străin ; dimpotrivă, aceasta în-

seamnă eliberarea lor de tot ceea ce este convenţional, pietrificat, emfatic şi inert, care frînează propria lor evoluţie, de tot ceea ce le transformă alături de roman în stilizări ale unor forme perimate.

Am dezvoltat aceste teze într-o formă întrucîtva abstractă. Le-am ilustrat doar prin cîteva exemple luate din stadiul antic al evoluţiei romanului. Alegerea mea se explică prin faptul că, la noi, importanţa acestui stadiu este categoric subestimată. Chiar dacă se vorbeşte de stadiul antic al romanului, prin tradiţie se are în vedere numai „romanul grec". Stadiul antic al romanului are o importanţă considerabilă pentru înţelegerea justă a naturii acestui gen. Dar, în realitate, pe terenul antichităţii, romanul nu putea să-şi dezvolte acele posibilităţi revelate în lumea modernă. Am remarcat că în unele evenimente ale antichităţii prezentul imperfect începe să se simtă mai aproape de viitor decît de trecut. Însă, pe terenul societăţii antice, lipsită de perspectivă, procesul de reorientare către viitorul real nu putea fi conceput, fiindcă viitorul real nu există. Această reorientare s-a realizat pentru prima dată în epoca Renaşterii. Anume acum devine conştient faptul că prezentul, actualitatea, constituie nu numai continuarea nedesăvîrşită a trecutului, ci şi un început nou şi eroic. A percepe la nivelul contemporaneităţii însemna nu numai a coborî, ci şi a înălţa într-o nouă sferă eroică. În epoca Renaşterii, prezentul şi-a dat seama, foarte clar şi lucid, că este incomparabil mai apropiat de viitor decît de trecut.

Procesul devenirii romanului nu s-a încheiat. El intră acum într-o nouă fază. Epoca se caracterizează printr-o mare complexitate a lumii, printr-o creştere neobişnuită a exigenţelor umane, a luciditătii şi criticismului. Aceste trăsături definesc şi evoluţia romanului.

1941

RABELAIS ȘI GOGOL

ARTA CUVÎNTULUI ȘI CULTURA POPULARĂ A RÎSULUI

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În cartea despre Rabelais [1] am încercat să arătăm că principiile fundamentale ale creației acestui mare artist sînt determinate de cultura comică populară a trecutului. Unul dintre neajunsurile esențiale ale teoriei și criticii literare contemporane constă în faptul că încearcă să așeze întreaga literatură — în special cea a Renașterii — în cadrul culturii oficiale. Or, creația lui Rabelais nu poate fi înțeleasă cu adevărat decît în fluxul culturii populare, care întotdeauna, în toate etapele evoluției sale, s-a aflat în opoziție cu cultura oficială, elaborîndu-și un punct de vedere propriu asupra lumii și forme speciale pentru reflectarea ei artistică.

De obicei, estetica și teoria literară pornesc de la manifestările, restrînse și sărace, ale rîsului în literatura ultimelor trei secole, iar în aceste concepții înguste despre rîs și comic ele încearcă să înghesuie și rîsul Renașterii ; or, aceste concepții sînt cu totul insuficiente chiar și pentru înțelegerea lui Molière.

Rabelais este moștenitorul și rezultatul desăvîrșit al rîsului popular milenar. Creația lui este cheia de neînlocuit a întregii culturi comice europene în manifestările ei cele mai viguroase, profunde și originale.

Vom examina aici fenomenul cel mai important al literaturii comice a timpurilor noi — creația lui Gogol, în care nu ne interesează decît elementele culturii populare a rîsului.

Nu ne vom referi la problema influenței directe și indirecte (prin Sterne și școala naturală franceză) a lui Rabelais asupra lui Gogol. Aici ne interesează doar acele

---

[1] M. M. Bahtin, *Tvorcestvo Fransua Rable i norodnaia kultura srednevekovia i Renessansa,* Moscova, „Hudojestvennaia literatura", 1965 (ed. rom. 1974). Studiul de față reprezintă un fragment al lucrării despre Rabelais care n-a intrat în carte.

trăsături ale creaţiei lui Gogol, care — independent de Rabelais — sînt determinate de legătura nemijlocită a lui Gogol cu formele petrecerilor şi sărbătorilor populare din ţinuturile natale.

Bine cunoscută de Gogol, viaţa poporului ucrainean, aşa cum apare în atmosfera sărbătorilor şi iarmaroacelor, organizează majoritatea povestirilor din *Serile în cătunul de lîngă Dikanka: Iarmarocul din Sorocinţi, Noapte de mai, Noapte de ajun, Seara în ajun de Sfîntul Ion. Tematica sărbătorii şi atmosfera sărbătorească de libertate şi veselie determină subiectul, imaginile şi tonul acestor povestiri.* Sărbătoarea, credinţele populare legate de ea, atmosfera deosebită de libertate şi veselie scot viaţa din făgaşul ei obişnuit şi fac imposibilul posibil (între care şi încheierea unor căsătorii, imposibile înainte). În povestirile cu caracter pur sărbătoresc şi în altele, un rol foarte important îl joacă „drăcovenia" hazlie, mult înrudită, prin caracter, ton şi funcţii, cu voioasele viziuni carnavaleşti ale infernului şi cu diableriile — scenetele cu draci[1]. Mîncarea, băutura şi viaţa sexuală au în aceste povestiri un caracter sărbătoresc, carnavalesc. Vom mai sublinia şi rolul considerabil al travestirilor şi mistificărilor de tot felul, precum şi al încăierărilor şi demitizărilor. În sfîrşit, în aceste povestiri, *rîsul gogolian este rîsul autentic al petrecerilor populare.* El este ambivalent şi spontan materialist. Acest fond popular al rîsului gogolian se păstrează pînă la sfîrşit, în pofida evoluţiei sale ulterioare.

Prefeţele *Serilor în cătunul de lîngă Dikanka* (mai ales cea de la partea întîi), prin structura şi stilul lor se aseamănă cu prologurile lui Rabelais. Ele sînt elaborate în ton de taifas familiar cu cititorii ; prefaţa părţii întîi începe cu o mustrare destul de lungă (aparţinînd, e drept, nu autorului, ci, prin anticipare, cititorilor) : „Ce bazaconie o mai fi şi asta : *Serile în cătunul de lîngă Dikanka?* Ce fel de seri, rogu-vă ? Şi iată, colac peste pu-

[1] Subliniem imaginea cu totul carnavalescă a jocului de cărţi (popa prostu') în iad, în povestirea *Răvaşul pierdut.*

pază, le-a mai scos la iveală şi-un prisăcar !..." * Şi mai departe — sudălmi caracteristice („un plodan în zdrenţe, un tîrîie brîu care-şi pierde vremea în ograda din dos"), afurisenii şi blesteme („Doamne fereşte", „să mă tai", „Duce-s-ar pe apa sîmbetei cu tot neamul ei" etc.). Întîlnim şi o astfel de imagine tipică : „...Mîna lui Foma Grigorievici, în loc să dea cu *tifla,* se întinse spre *colaci*". Este intercalată o povestire despre seminaristul latinist (cf. episodul cu studentul din Limoges la Rabelais). Spre sfîrşitul prefeţei sînt prezentate felurite bucate, adică imagini care ţin de ospăţ.

Vom cita o imagine foarte caracteristică, aceea a bătrîneţii care dansează (aproape *a morţii care dansează)* din *Iarmarocul din Sorocinţi :* „Totul era numai joc şi zburdăciune. Dar mai de neînţeles şi mai de mirare era să vezi băbuţele zbîrcite, pe care nu le aştepta decît somnul de veci, îmbulzindu-se printre tinerii veseli şi plini de viaţă. Tăcute şi nepăsătoare, fără umbră de înţelegere pentru cei din jur, maşinării neînsufleţite, numai aburii băuturii le mai făceau să aibă mişcări omeneşti. Ameţite, clătinau încet din cap şi fără a lua în seamă tînăra pereche de alături, ţopăiau laolaltă cu mulţimea care petrecea".

În *Mirgorod* şi în *Taras Bulba* apar trăsăturile realismului grotesc. În Ucraina (ca şi în Bielorusia), tradiţiile realismului grotesc erau foarte puternice şi vii. Pepiniera lor erau, cu precădere, şcolile bisericeşti, seminariile şi academiile (avea şi Kievul o „colină Sainte-Geneviève" cu tradiţii analoge). Studenţii (seminariştii) rătăcitori şi simplii călugări, „dieci peregrini", colportau literatura recreativă a snoavelor, anecdotelor, a micilor parodii burleşti, a gramaticii parodice etc. prin toată Ucraina. Recreaţiile şcolare cu moravurile lor specifice şi dreptul lor la libertatea de comportament au jucat un rol important în dezvoltarea culturii în Ucraina. În vremea lui Gogol şi chiar mai tîrziu, tradiţiile realismului grotesc erau încă vii în instituţiile de învăţămînt ucrainene (nu nu-

* N. V. Gogol, *Opere,* vol. I, Cartea rusă, Bucureşti, 1954.

mai în cele bisericeşti). Ele erau vii în conversaţiile din timpul mesei ale intelectualilor raznocinţi (proveniţi mai ales din mediul ecleziastic). Gogol nu putea să nu le cunoască direct, în forma lor orală, vie. Pe lîngă aceasta, el le cunoştea perfect din izvoare livreşti. În sfîrşit, multe dintre aspectele esenţiale ale realismului grotesc Gogol le-a asimiliat de la Narejnîi, a cărui creaţie era profund pătrunsă de aceste aspecte. Rîsul recreativ, liber, al seminaristului se înrudea cu rîsul sărbătoresc al petrecerilor populare, care răsună în *Serile în cătunul de lîngă Dikanka*, şi, totodată, acest rîs de seminarist ucrainean era *ecoul îndepărtat al rîsului pascal — „risus paschalis" — occidental*. Iată de ce elementele folclorului ucrainean, aşa cum se manifestă la petrecerile populare, şi elementele realismului grotesc al seminariştilor se îmbină atît de organic şi armonios în *Vii* şi în *Taras Bulba*, tot aşa cum, cu trei secole înainte, elemente analoge se îmbinau organic şi în romanul lui Rabelais. Figura seminaristului democrat, fără origine nobilă, un Homa Brut *, în care înţelepciunea latinească se îmbină cu rîsul popular, cu forţa herculeană, cu o nemăsurată poftă de mîncare şi băutură, este izbitor de asemănătoare cu cea a confraţilor săi occidentali (Panurge şi mai ales fratele Jean).

Pe lîngă toate aceste aspecte, o analiză atentă ar releva în *Taras Bulba* şi imagini — familiare lui Rabelais — ale *vitejiei vesele, hiperbole* ale unor *bătălii sîngeroase* şi ale unor *ospeţe* de tip rabelaisian ; în sfîrşit, în însăşi prezentarea organizării specifice şi a felului de viaţă ale cazacilor zaporojeni liberi — elemente pregnante ale *utopismului sărbătorilor populare*, un fel de *saturnalii ucrainene*. În *Taras Bulba* sînt şi multe elemente de tip carnavalesc, de pildă, chiar la început : sosirea seminariştilor şi *lupta cu pumnii dintre Ostop şi tatăl său* (pînă la un punct, aceasta seamănă cu „schimbul utopic de pumni" al saturnaliilor).

* Eroul principal din nuvela *Vii* (n. t.).

În *Povestiri din Petersburg*, ca și în întreaga creație ulterioară a lui Gogol, întîlnim și alte elemente ale culturii populare a rîsului, în primul rînd în *stil*. Aici, influența nemijlocită a fenomenelor comicului popular, întîlnit pe estradele piețelor publice și ale bîlciurilor, este neîndoielnică. Desigur, imaginile și stilul *Nasului* amintesc de Sterne și de literatura adepților lui ; în acea epocă, imaginile respective erau curente. Dar, în același timp, Gogol a descoperit atît nasul grotesc, care năzuia spre o existență autonomă, cît și tematica nasului, pe scenele teatrului de bîlci, la Petruška — Pulcinella rusesc. Tot aci a găsit și stilul *limbajului crainicului de bîlci* care intervine în cursul acțiunii, cu intonațiile sale ironice de reclamă și laudă, cu alogismele și inepțiile sale intenționate (elemente de *„coq-à-l'âne"*). În toate aceste manifestări ale stilului și imagisticii gogoliene, influența lui Sterne (și, prin urmare, influența indirectă a lui Rabelais) se îmbină cu influența directă a comicului popular.

Elementele de *„coq-à-l'âne"* (vorbe fără șir) — atît alogisme disparate, cît și inepții verbale mai dezvoltate — sînt foarte răspîndite la Gogol. Ele sînt deosebit de frecvente în înfățișarea proceselor și tergiversărilor birocratice, a intrigilor și bîrfelor ; de pildă, în supozițiile funcționarilor despre Cicikov, în perorațiile lui Nozdriov pe această temă, în conversația celor două dame, în discuțiile lui Cicikov cu moșierii despre cumpărarea sufletelor moarte etc. Legătura acestor elemente cu formele comicului popular și cu realismul grotesc este neîndoielnică.

În sfîrșit, să examinăm încă un aspect. O analiză atentă ar descoperi la baza *Sufletelor moarte* forme ale marșului vesel (carnavalesc) prin infern, prin împărăția morților. *Suflete moarte* apare ca o foarte interesantă paralelă la cartea a patra din romanul lui Rabelais, în speță, călătoria lui Pantagruel. Evident, nu întîmplător elementul sepulcral este prezent în proiectul și titlul romanului gogolian *(Suflete moarte)*. Lumea *Sufletelor moarte* este lumea unui infern vesel. Aparent ea sea-

mănă mai mult cu infernul lui Quevedo [1], dar în substanța sa interioară — cu lumea cărții a patra din romanul lui Rabelais. Aici întîlnim otrepele și calabalîcul „iadului" carnavalesc, precum și o serie întreagă de imagini, care sînt în ultimă instanță metafore șocante. O analiză atentă ar revela aici multe elemente tradiționale ale infernului carnavalesc, ale periferiei terestre și trupești. Însuși tipul călătoriei (al pelerinajului) lui Cicikov este un tip cronotopic de mișcare. Bineînțeles, această bază profund tradițională a *Sufletelor moarte* este îmbogățită și complicată cu un material considerabil, de alt ordin, și avînd alte tradiții.

În creația lui Gogol întîlnim aproape toate elementele culturii ținînd de sărbătorile populare. Lui Gogol îi e propriu un mod de percepere carnavalescă a lumii, care, e drept, de cele mai multe ori apare în nuanțe romantice. Această percepere beneficiază la el de multiple forme de expresie. Amintim aici doar celebra cursă amețitoare, precum și caracterizarea omului rus : „Și care e rusul căruia să nu-i placă această goană ? Și cum ar putea să fie altfel, cînd sufletul său rîvnește să se amețească, să zburde și să-și spună uneori : «Să le ia dracu pe toate !» Tocmai lui să nu-i placă ?" * Și ceva mai departe : „Zboară drumul, în tot lungul lui, pierzîndu-se cine știe unde, în zarea îndepărtată. E ceva înfricoșător în aceste fugare apariții care nu apucă nici să se contureze bine, că și dispar...." Subliniem această înlăturare a tuturor frontierelor fixe dintre fenomene. Această neobișnuită viziune gogoliană a „drumului", atît de des exprimată, are de asemenea un caracter pur carnavalesc.

Gogol nu e străin nici de concepția grotescă referitoare la corpul uman. Iată în acest sens o schiță caracte-

[1] Vezi : Quevedo, *Viziuni* (scrise între 1607—1613 și publicate în 1627). Aici, prin infern se perindă reprezentanții multor clase și profesii, ai multor vicii și slăbiciuni umane. Satira este aproape lipsită de ambivalență profundă, autentică.

* N. V. Gogol, *Opere*, vol. V, Cartea rusă, București, 1958.

ristică din primul volum al *Sufletelor moarte* : „Zău aşa, multe feţe mai sînt pe faţa pămîntului. Oricît ai căuta, nu găseşti o mutră care să semene cu alta. La unii, funcţia de comandant o are nasul, la alţii buzele, iar la ceilalţi obrajii, care îşi întind stăpînirea în paguba ochilor, a urechilor şi chiar a nasului ce arată, în acest caz, nu mai mare decît un nasture de jiletcă ; unii au bărbia atît de lungă, încît trebuie să şi-o acopere clipă de clipă cu batista, ca să nu şi-o scuipe. Sînt însă mulţi care nici nu seamănă a oameni. Iată unul care zici că nu-i altceva decît un cîine în frac, şi te miri de ce poartă baston ; ai impresia că primul trecător o să i-l smulgă din mînă..."

La Gogol întîlnim şi un sistem foarte logic de transformare a numelor în porecle. Cu cîtă precizie, aproape teoretică, dezvăluie esenţa poreclei ambivalente, laudativ-injurioase, denumirea gogoliană a oraşului din volumul al doilea al *Sufletelor moarte : Ptiuslav !* * Întîlnim şi asemenea mostre de asociere familiară a elogiului şi injuriei (sub forma blestemului de încîntare şi binecuvîntare), precum : „Dracu să vă ia stepelor, că prea sînteţi frumoase".

Gogol îşi dădea prea bine seama de *universalitatea viziunii asupra lumii a rîsului său,* dar, în acelaşi timp, în condiţiile culturii „serioase" din secolul al XIX-lea, el nu i-a putut găsi nici locul cuvenit, nici baza şi interpretarea teoretică. Cînd în reflecţiile sale explica de ce rîde, el nu îndrăznea pesemne să dezvăluie pînă la capăt natura rîsului, caracterul lui popular, universal, atotcuprinzător ; deseori el justifica acest rîs prin morala mărginită a epocii. În aceste justificări, destinate nivelului de înţelegere al acelora cărora erau adresate, Gogol, involuntar, diminua, limita, uneori încerca sincer să încadreze în limitele oficiale acea uriaşă forţă transformatoare care ţîşnea din creaţia lui comică. Primul efect — exterior, „ridiculizant", negativ — afectînd şi răsturnînd noţiunile obişnuite, nu permitea observatorilor direcţi să descopere esenţa pozitivă a acestei forţe. „De ce însă

* În rusă *Tfuslavl' ; tfu* corespunde lui *ptiu* ! din română (n.t.).

simt că mă copleşeşte oarecare mîhnire ?" întreabă Gogol, în *La ieşirea din teatru* * (1842), şi răspunde : „Nimeni n-a băgat în seamă personajul cinstit al piesei mele". Arătînd mai departe că „acest personaj nobil şi cinstit a fost rîsul", Gogol continuă : „Nobil, pentru că s-a hotărît să apară în piesă cu toată însemnătatea minoră pe care i-o dăruieşte lumea".

După definiţia lui Gogol, tocmai semnificaţia *„inferioară", modestă, populară* dăruieşte acestui rîs un „chip nobil", dar el ar fi putut să adauge : un chip divin, fiindcă aşa rîd zeii în ambianţa comică a comediei populare antice. În condiţiile epocii, acest rîs (însuşi faptul de a fi un „personaj") era inexplicabil. „Nu. Rîsul este mai adînc şi mai cu tîlc decît îl socot oamenii, scria mai departe Gogol. Nu-i vorba aici de rîsul acela stîrnit de o enervare trecătoare, sau de rîsul plin de fiere, datorat dispoziţiei bolnăvicioase a firii cuiva şi nici de rîsul acela uşor care slujeşte pentru petrecerea şi pierderea de vreme deşartă a indivizilor, ci de rîsul care izbucneşte în întregime din firea luminoasă a omului, fiindcă izvorul care se află în străfundul acestei firi nu seacă niciodată... Nu ! Sînt nedrepţi aceia care spun că rîsul ar supăra. Nu supără decît ceea ce-i întunecat. Rîsul este însă luminos ! Multe lucruri l-ar scoate din sărite pe om, dacă ar fi arătate în toată goliciunea lor. Dar luminate de puterea rîsului, ele aduc împăcarea în suflete... Dar oamenii n-aud puterea cea mare a unui asemenea rîs. «Tot ce-i caraghios este josnic», spune lumea. Numai ce-i rostit cu glas aspru şi sentenţios, numai asta-i pentru ea înălţător."

Rîsul „pozitiv", „luminos", „înălţător" al lui Gogol, apărut din solul culturii populare a rîsului, nu a fost înţeles (în multe privinţe este încă şi astăzi neînţeles). Acest *rîs, incompatibil cu rîsul satiricului* [1], defineşte tră-

* N. V. Gogol, *Opere*, vol. IV, Cartea rusă, Bucureşti, 1957.

[1] Conceptul de „satiră" este folosit aici în sensul exact stabilit de autor în cartea *François Rabelais şi cultura populară în evul mediu şi în Renaştere.*

sătura principală a creației lui Gogol. Se poate spune că natura sa interioară îl îmboldea să rîdă „ca zeii", dar el a socotit necesar să-şi justifice rîsul prin limitele moralei umane din epoca sa.

Însă rîsul se dezvăluie pe de-a-ntregul în *poetica* lui Gogol, în însăşi *structura limbii sale.* În această limbă intră liber vorbirea vie, neliterară a poporului (a straturilor sale neliterare). Gogol foloseşte sferele nepublicabile ale vorbirii. Carnetele sale de însemnări sînt pur şi simplu pline de cuvinte bizare, enigmatice, ambivalente ca sens şi rezonanţă. El avea chiar intenţia de a publica un *Dicţionar explicativ al limbii ruse,* în prefaţa căruia afirmă : „Un asemenea dicţionar mi se pare cu atît mai necesar, cu cît în mediul străin al societăţii noastre, atît de puţin propriu spiritului pămîntului şi poporului, se denaturează sensul direct, adevărat al cuvintelor neaoşe ruseşti ; unora li se atribuie alt sens, altele sînt uitate cu desăvîrşire". Gogol simte cu acuitate necesitatea luptei stihiei vorbirii populare cu *straturile moarte, exteriorizate ale limbii.* Absenţa unei limbi unice autoritare, incontestabile, caracteristică pentru conştiinţa renascentistă, se resimte în creaţia lui prin organizarea unei interacţiuni comice sub toate aspectele sferelor limbii. În discursul lui observăm o continuă eliberare a sensurilor uitate sau interzise.

Pierdute în trecut, semnificaţiile uitate încep să comunice între ele, să iasă din cochilia lor, să-şi caute aplicarea alături de celelalte. Legăturile semantice, existente doar în contextul unor enunţuri precise, în limitele unor anumite sfere ale limbii, strîns legate de situaţiile care le-au generat, capătă în aceste condiţii posibilitatea de a renaşte, de a participa la o viaţă nouă. Altfel, ele ar fi rămas neobservate, ca şi cînd ar fi încetat să mai existe ; de regulă, ele nu s-ar mai fi păstrat, nu s-ar mai fi fixat în contexte semantice abstracte (lucrate în discursul scris şi tipărit), de parcă s-ar fi pierdut pentru totdeauna, de-abia formate pentru exprimarea unei în-

tîmplări vii, irepetabile. Într-un limbaj normativ abstract, ele nu aveau nici un drept să intre în sistemul concepţiei despre lume, pentru că acesta nu e un sistem de semnificaţii conceptuale, ci însăşi viaţa care vorbeşte. Apărînd de obicei ca expresie a unor situaţii extraliterare, extraprofesionale, din afara seriosului (cînd oamenii rîd, cîntă, se ceartă, se distrează, petrec, în general se abat de la făgaşul obişnuit), legăturile semantice nu puteau pretinde să fie reprezentate în limbajul oficial serios. Însă aceste situaţii şi turnûri verbale nu mor, deşi literatura le poate uita sau chiar evita.

Iată de ce întoarcerea la vorbirea populară vie este indispensabilă, şi ea se realizează — fiind pentru toţi perceptibilă — în creaţia unor asemenea exponenţi geniali ai conştiinţei populare, cum a fost Gogol. Aici se infirmă ideea simplistă, formată de obicei în cercurile normative, despre o anume mişcare rectilinie înainte. Reiese că orice pas înainte cu adevărat important este însoţit de o întoarcere spre începuturi (la „obîrşii"), mai exact spre renaşterea începuturilor. Numai amintirea poate merge înainte, nu uitarea. Amintirea se întoarce spre începuturi şi le reînnoieşte. Desigur, termenii înşişi : „înainte", „înapoi", în această accepţie, îşi pierd caracterul absolut, închis, dezvăluind mai degrabă, prin interferenţa lor, natura paradoxală vie a mişcării, studiată şi interpretată în mod diferit de filosofie (de la eleaţi pînă la Bergson). Aplicată la limbă, această întoarcere înseamnă restabilirea amintirii acumulate, active, în toată plenitudinea ei semantică. Unul dintre mijloacele acestei reînnoiri îl constituie cultura populară a rîsului, exprimată atît de pregnant în opera lui Gogol.

La Gogol, discursul comic este organizat astfel, încît scopul lui devine nu simpla revelare a unor fenomene negative, ci *dezvăluirea unui aspect particular al lumii ca întreg.*

În acest sens, *zona rîsului* lui Gogol devine *zonă de contact.* Aici, elementele contradictorii şi incompatibile

se contopesc, reînvie ca *legături*. Cuvintele atrag după ele impresiile totale ale contactelor — ale genurilor verbale, aproape întotdeauna foarte departe de literatură. Într-un asemenea context, pălăvrăgeala simplă (a unei dame) răsună ca o problemă verbală, ca ceva important care răzbate prin molozul de vorbe, aparent fără importanță.

În acest limbaj are loc o continuă evaziune de la normele literare ale epocii, o corelare cu alte realități, care torpilează aparența oficială, directă, „decentă" a cuvîntului. Acțiunea de a mînca și în general diversele manifestări ale vieții materiale, vreun nas de formă neobișnuită, vreun cucui etc. reclamă un limbaj pentru desemnarea lor, noi șiretlicuri, acorduri, lupta cu obligația de a se exprima îngrijit și fără a afecta canonul ; totodată e clar că acesta nu poate fi evitat. Se naște o disociere, un du-te-vino de la o extremă la alta a sensului, tendința de a menține echilibrul și, în același timp, de a-l compromite : travestirea comică a cuvîntului, care îi dezvăluie natura pluriformă și îi trasează căile de înnoire. În acest scop sînt folosite dansul dezlănțuit, trăsăturile animalice care apar în om etc. Gogol atrage în mod special atenția asupra fondului de gesturi și injurii, fără a neglija nici una dintre trăsăturile specifice ale vorbirii comice populare. Existența fără uniformă și rang îl atrage cu o forță neobișnuită, deși în tinerețe visa la uniformă și rang. Drepturile violente ale rîsului își află în el apărătorul și exponentul, deși toată viața s-a gîndit la o literatură gravă, tragică și morală.

Asistăm astfel la coliziunea și interacțiunea a două lumi : o lume întru totul legală, oficială, constituită din ranguri și uniforme, care își află expresia în visul despre „viața în capitală", și o lume unde *totul e ridicol și neserios, în care numai rîsul e serios*. Inepțiile și absurdul aparținînd acestei lumi se dovedesc a fi, dimpotrivă, elementul unificator interior autentic al celeilalte — lumea exterioară. Acesta este absurdul vesel al izvoarelor populare, care beneficiază de o multitudine de corespondențe verbale reținute cu exactitate de Gogol.

Prin urmare, universul gogolian se află permanent în zona de contact (ca şi orice reprezentare comică). În această zonă toate lucrurile devin din nou tangibile ; bucatele înfăţişate prin intermediul cuvintelor sînt capabile să stîrnească pofta de mîncare ; este posibilă şi înfăţişarea analitică a unor acţiuni, fără a-şi pierde integritatea. Totul devine adevărat, actual, prezent.

E semnificativ faptul că nimic important din ceea ce Gogol vrea să prezinte nu este plasat în zona amintirii. Trecutul lui Cicikov, de pildă, este prezentat în *zona îndepărtată* şi în *alt plan verbal* decît căutările lui după „suflete moarte". Aici rîsul lipseşte. Însă acolo unde într-adevăr este dezvăluit un caracter acţionează stihia rîsului care uneşte, aduce în stare de coliziune şi pune în contact totul din jur.

Este important că acest univers comic este permanent deschis pentru noi interferenţe. Înţelegerea tradiţională obişnuită despre un ansamblu şi un *element* al ansamblului care-şi dobîndeşte sensul numai în acest ansamblu, aici, trebuie întrucîtva revizuită şi analizată mai în profunzime. Este vorba de faptul că fiecare dintre aceste elemente este în acelaşi timp reprezentantul altui ansamblu (de pildă, al culturii populare), în care, înainte de toate, îşi dobîndeşte sensul. Astfel, unitatea universului gogolian nu este, în principiu, închisă, şi nici sieşi suficientă.

Numai datorită culturii populare contemporaneitatea lui Gogol intră în „marele timp".

Ea dă profunzime şi asigură legătura figurilor carnavaleşti ale unor colectivităţi : bulevardul Nevski, funcţionărimea, cancelaria, departamentul (începutul din *Mantaua,* invectiva : „departamentul mîrşăviilor şi fleacurilor" etc.). Numai cultura populară face posibilă înţelegerea *morţii vesele* la Gogol : Bulba care şi-a pierdut luleaua, eroismul vesel, metamorfoza lui Akaki Akakievici în clipa dinaintea morţii (delirul muribundului care înjură revoltat), peripeţiile sale după moarte. De fapt, colectivităţile carnavaleşti sînt extrase de rîsul popular

din viața „adevărată", „serioasă", „corectă". Nimic serios nu poate fi opus rîsului. Rîsul este „singurul personaj pozitiv".

Prin urmare, grotescul la Gogol nu este o simplă încălcare a normei, ci negarea oricăror norme abstracte, închistate, cu pretenții de absolut și de veșnicie. El neagă evidența și lumea „de la sine înțeleasă" în numele adevărului neașteptat și imprevizibil. Parcă ar spune că nu trebuie să aștepți binele de la ceea ce e stabil și obișnuit, ci de la un „miracol".

În el rezidă ideea populară regeneratoare, optimistă. În acest sens, cumpărarea sufletelor moarte și diferitele reacții la propunerile lui Cicikov își dezvăluie, de asemenea, înrudirea cu reprezentările populare despre viață și moarte, cu ridiculizarea lor carnavalescă. Și aici este prezent elementul jocului carnavalesc cu moartea și cu granițele dintre viață și moarte (de pildă, în reflecțiile lui Sobakevici despre faptul că cei vii nu sînt buni la nimic, teama Korobocikăi în fața morții și proverbul „Mortul măcar e bun de-o proptea la gard" etc.). Întîlnim jocul carnavalesc și în ciocnirea dintre insignifiant și serios sau terifiant; carnavalești sînt și reprezentările despre infinit, despre veșnicie (procese și absurdități nelimitate etc.). Tot *nesfîrșită* rămîne și călătoria lui Cicikov.

În această perspectivă ne apare mai exact și confruntarea cu figurile și temele care țin de orînduirea iobăgistă (vînzarea și cumpărarea oamenilor). Aceste figuri și teme iau sfîrșit odată cu iobăgismul. Figurile și situațiile lui Gogol sînt nemuritoare, ele se află în „marele timp". Un fenomen aparținînd „timpului cel mic" poate fi pur și simplu negativ sau numai detestabil, dar numai în timpul cel mare el este ambivalent și întotdeauna plăcut, întrucît este implicat în viață. Toți acești Pliușkini, Sobakevici și alții au trecut din planul în care nu pot fi decît nimiciți, detestați sau numai admiși, în care ei nu mai există, în planul în care rămîn pentru totdea-

una, în care sînt cu toată implicarea arătați existenței în permanentă devenire, dar nepieritoare.

Satiricul care rîde nu e niciodată vesel. El este extrem de posac și posomorît. Însă rîsul lui Gogol este întotdeauna biruitor. El creează, printre altele, un fel de catharsis al *trivialității*.

Problema rîsului gogolian poate fi pusă și rezolvată corect numai pe baza studiului culturii populare a rîsului.

1940, 1970

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDICE DE NUME *

ABRAHAM A SANTA CLARA — 251.
ACCIUS, Lucius — 508.
ACHILLEUS TATIOS — 237, 239, 297, 298, 303—305, 307, 311, 314, 315, 322, 323, 332.
ALEMÁN, Mateo — 386, 475.
ALEXANDRU MACEDON — 559.
AMADIS (DE GAULA) — 237, 246, 249, 253, 257, 258, 265, 280, 282, 320.
ANACREON — 424, 444.
ANAXIMANDRU — 326.
ANAXIMENE — 326.
ANNENSKI, I. F. — 133.
APULEIUS, Lucius — 20, 21, 30, 31, 236, 237, 240, 258, 325—327, 329—334, 336—338, 340, 341, 343—345, 371, 386, 475, 512, 516.
ARIOSTO, Ludovico — 291.
ARISTIDES, Aelius — 350.
ARISTOFAN — 21, 326, 410, 442, 448, 449, 451, 466, 506.
ARISTOTEL — 18, 123, 124, 357, 358, 537, 541.
ATHENAIOS — 505, 509.
ATTICUS, Titus Pomponius — 20, 236, 361, 362.
AUCOUTURIER, Michel — 8, 16, 17, 24, 26.
AUGUST (Caius Iulius Caesar Octavianus Augustus) — 551.
AUGUSTIN — 18, 124, 213, 275, 352, 357, 362, 364.

BAHTIN, I. I. — 5.
BAHTIN, N. I. — 5.
BALMONT, K. D. — 19, 79, 143.
BALZAC, Honoré de — 255, 258, 281, 342, 343, 465, 477, 478.
BARRÈS, Maurice — 195.
BAUDELAIRE, Charles — 428.
BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin de — 273, 341.
BELINSKI, V. G. — 500.
BELÎI, Andrei — 79.
BERGSON, Henri. — 585.
BLANKENBURG, H.-F. — 259, 492, 542, 543.
BOCCACCIO, Giovanni — 426—428, 454.
BOCEAROV, S. G. — 10, 11.
BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus — 236, 362, 560.
BOILEAU (— DESPRÉAUX), Nicolas — 320, 537.
BOLDÎREV, A. — 237, 239.
BRANDT, S. — 385.
BRIK, O. M. — 9.
BRUNÈTIERE, Ferdinand — 492.
BRUNO, Giordano — 29.
BRUNOT, Ferdinand — 531.
BUBER, Martin — 310.

* În indice nu au fost incluse numele mitologice și biblice, precum nici numele care apar în diferite citate. Paginile la care figurează titlurile de opere, extrase și citate, numele unor personaje, sînt trecute la numele autorului. Fiind des menționate de Bahtin, am inclus în indice și numele a două opere anonime : *Amadis* și *Lazarillo de Tormes*. (N.t.).

BYRON, George Gordon — 183, 190, 270, 472, 496, 539, 566.

CALVIN, Jean — 522.
CAMÕES Luis de — 391
CAMPANELLA, Tommaso — 29.
CASSIRER, Ernst — 482.
CATO cel Bătrîn — 402.
CEAIKOVSKI, P. I. — 291.
CEHOV, A. P. — 479.
CERVANTES, Miguel de — 129, 167, 169, 171, 184, 225, 250—252, 265, 271, 277—282, 291, 385, 386, 391, 450, 475, 497, 504, 509, 531, 570.
CEZAR (Caius Iulius Caesar) — 328, 356.
CHARITON din Afrodisias — 297.
CHATEAUBRIAND, François-René — 132, 190, 461.
CHAUCER, Geoffrey — 357.
CICERO, Marcus Tullius — 20, 236, 357, 361—363, 531.
CIRUS cel Bătrîn — 562.
CIRUS cel Tînăr — 562.
CLARENCE — 425.
CLAUDIU — 425.
COLUMB, Cristofor — 9.
COOPER, James Fenimore — 257.
CORNFORD, F. M. — 505.
CRITIAS — 554.
CYPRIAN (Thascius Caecilius Cyprianus) — 236.

DANTE, Alighieri — 376—379, 434, 558, 561.
DEFOE, Daniel — 257, 341, 342, 476.
DEMOCRIT — 326.
DEMOSTENE — 407.
DIBELIUS, V. — 258, 290.
DICKENS, Charles — 158, 160—167, 291, 343, 385, 463, 466, 468.
DIDEROT, Denis — 341, 342.
DIETERICH, A. — 505, 508.
DIO CHRYSOSTOMOS — 236.
DIOGENE, Antonius — 297.
DIOGENE din Sinope — 402, 572.
DOSTOEVSKI, F. M. — 14, 15, 17, 25—28, 31, 33, 74, 75, 172, 182, 206, 211, 212, 236, 258, 281, 340, 379, 480, 481, 566.

EDUARD IV — 425.
EIHENBAUM, B. M. — 8, 119, 121, 139.
EINSTEIN, Albert — 29, 294.
ENGELS, Friedrich — 434.
ENNIUS, Quintus — 402.
EPICTET — 213, 407.
EPICUR — 572.
ERASM din Rotterdam — 385.
ESCHIL — 362, 402, 506.
EURIPIDE — 442, 506.

FABIUS — 424.
FÉNELON, François — 242.
FICINO, Marsilio — 29.
FIEDLER, K. — 12.
FIELDING, Henry — 129, 158, 167, 225, 260, 265, 282, 385, 463, 476, 539, 542.
FISCHART, Johann — 251.
FLAUBERT, Gustave — 281, 465, 479.
FRANCE, Anatole. — 227.
FREYTAG, Gustav — 463.
FRICE, V. M. — 17.
FRIDLENDER, G. — 15.
FRIEDEMANN, Käte — 492.

GALENUS, Claudius — 357.
GALILEI, Galileo — 21, 187, 231, 283, 516.
GALSWORTHY, John — 463.
GEILER VON KAYSERSBERG, Johann — 251.
GELLIUS, Aulus — 505.
GIDE, André — 195.

GOETHE, Johann Wolfgang — 26—28, 34, 182, 259, 260, 352, 353, 357, 381, 383, 433, 457—459, 464, 472, 476, 542, 546.
GOGOL, N. V. — 13, 163, 172, 206, 262, 388, 458, 468, 470, 476, 479, 561, 571, 575—589.
GOLDMANN, Lucien — 17.
GOLDSMITH, Oliver — 385, 464.
GONCEAROV, I. A. — 465.
GOTTHELF, Jeremias — 469.
GRAY, John — 459.
GRIFȚOV, B. A. — 237.
GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von — 129, 167, 282, 385, 475, 476.
GUILLAUME DE LORRIS — 376.

HAMANN, Johann Georg — 356.
HATZFELD, H. — 493.
HAUPTMANN, Gerhart — 539.
HAYMAN, D. — 35.
HEBEL, Johann Peter — 458, 459.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich — 9, 46, 464, 471, 542, 543.
HEINE, Heinrich — 133, 476, 539.
HELIODOR — 297.
HERACLIT din Efes — 326.
HERBART, Johann Friedrich — 9, 46.
HERDER, Johann Gottfried — 356, 433.
HERODOT — 299.
HESIOD — 327, 328, 344.
HIPPEL, Theodor Gottlieb von — 158, 169, 171, 225, 251, 260, 385, 459, 465.
HLEBNIKOV, V. V. — 13, 19, 143.
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus — 258.
HOMER — 17, 21, 31, 164, 345, 350, 351, 402, 404, 406, 448, 471, 483, 504, 506—508, 512, 565.
HORAȚIU (Quintus Horatius Flaccus) — 18, 20, 235, 361, 402, 537, 554.
HUET, Pierre-Daniel — 237, 492, 555.
HUGO, Victor — 428.
HUMBOLDT, Wilhelm von — 18, 125, 232.
HUYSMANS, Joris-Karl — 195.

IBSEN, Henrik — 539.
ILVOONEN, Eero — 525, 529.
IMMERMANN, Karl Leberecht — 460.
ION DIN CHIOS — 554.
ISOCRATE — 354.
IUVENAL (Decimus Iunius Iuvenalis) — 554.
IVANOV, Viaceslav I. — 19, 79, 143.
IVANOV, Viaceslav V. — 32.

JAKOBSON, Roman — 25.
JEAN DE MEUNG — 376.
JEAN PAUL (Richter) — 158, 169, 171, 182, 225, 239, 251, 260, 272, 282, 385, 459, 464, 465.
JIRMUNSKI, V. M. — 8, 24, 42, 44, 46, 47, 55, 86, 90, 114.
JUKOVSKI, V. A. — 458, 459.
JUNG, Heinrich — 356.
JUSTIN (martirul) — 236.

KANT, Immanuel — 9, 30, 46, 295.
KELLER, Gottfried — 260, 460.
KLIUEV, N. A. — 29.
KOJINOV, V. — 7, 11, 29.
KONKIN, S. — 7, 29.
KOVÁCS, Albert — 15.

KRETZER, Max — 463.
KRISTEVA, Julia — 7, 10, 25.

LA CALPRENÈDE, Gauthier — 306, 308.
LA FAYETTE, Marie Madeleine (Doamna de) — 263
LAFORGUE, Jules — 133, 428.
LANGLAND, William — 376, 377.
LANSON, Gustave — 492.
LA ROCHEFOUCAULD, François de — 169.
LAZARILLO (DE TORMES) — 28, 257, 258, 275, 341, 475.
LAZARUS, Moritz — 234.
LEHMANN, Paul — 521, 528.
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm — 18, 125.
LERMONTOV, M. I. — 172, 211, 270, 290, 368.
LESAGE, Alain-René — 14, 28, 167, 257, 258, 275, 341, 343, 385, 386, 476.
LESKOV, N. S. — 172, 198.
LESSING, Gotthold Ephraim — 433, 483.
LEWIS, Matthew-Grégory — 257, 258, 263, 477.
LIHACIOV, D. S. — 24.
LOESCH, G. — 493.
LOHENSTEIN, Daniel Caspar von — 306, 308.
LONDON, Jack — 257.
LONGOS — 297, 316.
LUCIAN din Samosata — 20, 21, 236, 320, 375, 397, 407, 410, 450, 451, 466, 511, 515, 516, 555, 572.
LUCILIUS, Caius — 554.
LUNACEARSKI, A. V. — 15.

MACROBIUS (Ambrosius Macrobius Theodosius) — 505.
MAMIN-SIBIREAK, D. N. — 172.
MANN, Thomas — 195, 463.
MARC AURELIU (Marcus Aurelius Antoninus) — 213, 362, 363.
MARIVAUX, Pierre — 342, 385.
MARLINSKI, A. (Bestujev, A. A.) — 290.
MARȚIAL (Marcus Valerius Martialis) — 520.
MARX, Karl — 434.
MAUPASSANT, Guy de — 466.
MEDVEDEV, P. N. — 6, 7, 11, 17.
MELNIKOV-PECIORSKI, P. I. — 172.
MENDOZA, Diego Hurtado de — 167.
MENIPPOS din Gadara — 572.
MÉRIMÉE, Prosper — 227.
MEYRINK, Gustav — 376.
MOLIÈRE — 576.
MONTESQUIEU, Charles — 386.
MOSCHEROSCH, Johann Michael — 385.
MÜLLER, Friedrich — 265.
MURNER, Thomas — 385.
MUNTEANU, Romul — 26.
MUSÄUS, Johann Karl August — 265, 539.

NAREJNÎI, V. T. — 579.
NEKRASOV, N. A. — 476.
NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm — 18, 27, 28, 36, 56, 256, 321, 472.
NOVALIS — 376, 428, 459, 476, 492.
NOVATI, F. — 525.
NOVIUS — 508.

OKOLOVICI, Elena Alexandrovna — 5.
OVIDIU (Publius Ovidius Naso) — 328, 329, 361.

PARMENIDE — 89.
PATRIZI, Francesco — 29.
PÉGUY, Charles — 493.
PERSIUS (Aulus Persius Flaccus) — 411, 554.
PETRARCA, Francesco — 213, 362.
PETRONIUS (Titus Petronius Niger) — 20, 30, 236, 237, 240, 257, 325, 345, 346, 451—454, 456, 475, 512, 555, 560.
PHILIPPE, Charles-Louis — 493.
PHRYNICHOS — 506.
PICO DELLA MIRANDOLLA — 29.
PINDAR — 551.
PLATEN, August von — 505.
PLATON — 20, 65, 210, 236, 345, 347, 351, 357, 413, 513.
PLUTARH — 350, 358—360, 402, 430, 505, 568.
POE, Edgar Allan — 427, 428.
POMPONAZZI, Pietro — 29.
POMPONIUS, Lucius — 503.
PONSON DU TERAIL, Pierre-Alexis — 257.
POSPELOV, G. N. — 15.
POTEBNEA, A. A. — 86, 234.
PRIŞVIN, M. M. — 282.
PROPP, V. I. — 17.
PROPERŢIU (Sextus Aurelius Propertius Carus) — 361.
PROUST, Marcel — 466, 493.
PTOLEMEU — 21, 141, 144, 283, 516.
PULCI, Luigi — 426.
PUMPIANSKI, L. V. — 29.
PUŞKIN, A. S. — 9, 84, 87, 172, 182, 183, 189, 190, 211, 256, 265, 269, 288—291, 349, 446, 466, 469, 476, 494—501, 524, 546, 558, 560.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco Gómez de — 385, 581.

RABANUS MAURUS — 525.
RABELAIS, François — 26, 29, 31, 33—35, 129, 167—169, 171, 251, 268, 282, 295, 326, 353, 370, 381, 385, 388—426, 428—435, 449—451, 454, 466, 468—473, 522, 531, 570, 575—581.
RADCLIFFE, Ann — 257, 258, 263, 477.
RADIŞCEV, A. N. — 476.
REGNIER, Henri de — 195, 227.
REICH, G. — 505.
REMIZOV, A. M. — 172, 198.
RICHARDSON, Samuel — 167, 190, 196, 263, 265, 282, 463, 498, 543.
RICHEPIN, Jean — 428.
RIEMANN, R. — 492.
RIMBAUD, Arthur — 428.
ROHDE, Erwin — 237, 516, 537.
ROLLAND, Romain — 260.
ROUSSEAU, Jean-Jacques — 138, 242, 263, 282, 457, 459—461, 464, 542.

SAINEAN, L. (Şăineanu, L.) — 493.
SAKULIN, P. N. — 17.
SAUSSURE, Ferdinand de — 117.
SCARRON, Paul — 268, 282, 342, 385, 504, 505.
SCHELER, Max — 310.
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von — 9, 46, 310.
SCHILLER, Friedrich von — 546.
SCHLEGEL, Friedrich — 492, 542, 555.
SCHMIDT, J. — 506.
SCOTT, Walter — 307, 308, 466, 477.
SCUDERY, Madeleine de — 308.

SENECA, Lucius Annaeus — 362, 404.
SHAKESPEARE, William — 172, 391, 426, 449.
SIMONIDES din Keos — 551.
SMIRNOV, A. A. — 44.
SMOLLETT, Tobias George — 129, 158, 167, 225, 265, 340, 343, 385, 463.
SOCRATE — 210, 236, 348, 554, 555, 557, 558, 562, 572.
SOFOCLE — 506.
SOFRON — 554.
SOREL, Charles — 268, 282, 341, 342, 385, 476, 539.
SPET, G. G. — 121, 122.
SPIELHAGEN, Friedrich — 188, 492.
SPITZER, Leo — 198, 493.
STEINTHAL, H. — 234.
STENDHAL — 255, 270, 343, 386, 465, 477, 478, 482.
STERNE, Laurence — 13, 129, 158, 167—169, 171, 225, 239, 260, 265, 281, 282, 385, 388, 459, 465, 468, 576, 580.
SUE, Eugène — 258, 280.
SUETONIU (Caius Suetonius Tranquillus) — 360.
SULLA, Lucius Cornelius — 356, 508.
SWIFT, Jonathan — 385, 386, 468.

SĂINEANU, L. — 493.
ŞCEDRIN. N. (M. E. Saltîkov) — 479.
ŞKLOVSKI, V. B. — 10, 12—14, 119.
ŞUBIN, L. — 6.

TACIT (Publius Cornelius Tacitus) — 350.
TALES din Milet — 326.
TEOCRIT — 344.
TEODORESCU, L. — 8.
THACKERAY, William Makepeace — 158, 343, 388, 463.
TODOROV, Tzvetan — 6, 8, 10, 11, 15, 25.
TOLSTOI, L. N. — 6, 74, 114, 132, 138, 139, 146, 189, 206, 265, 270, 271, 386, 461, 466, 470, 480, 481.
TOMAŞEVSKI, B. V. — 8, 10, 47.
TURGHENIEV, I. S. — 175—180, 195, 220, 291, 479.

UHTOMSKI, A. A. — 294.
URFÉ, Honoré D' — 253, 306.
USPENSKI, G. I. — 479.

VAGHINOV, K. K. — 29.
VARRO, Marcus Terentius — 20, 235, 560.
VERGILIU (Publius Vergilius Maro) — 344, 345, 457, 510, 514.
VESELOVSKI, A. N. — 24, 234.
VILLON, François — 133, 268, 407, 410, 428.
VINOGRADOV, V. V. — 8, 44, 121, 122, 135, 493.
VOLOŞINOV, V. N. — 6, 7, 11, 15, 25.
VOLTAIRE — 237, 270, 301, 302, 385, 386, 468, 564.
VOSSLER, Karl — 493.

WALPOLE, Horace — 257, 258, 263, 477.
WALZEL, Oskar — 12.
WELLEK, René — 15.
WEZEL, Johann Karl — 259, 260, 542.
WICKRAM, Jörg — 385.
WIELAND, Christoph Martin — 259, 260, 265, 492, 542.
WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich — 513, 514.
WILDE, Oscar — 195.
WÖLFFLIN, Heinrich — 12.

WOLFRAM VON ESCHENBACH — 242, 251, 259, 267, 371, 375, 475.
WORRINGER, Wilhelm — 12.
WUNDT, Wilhelm — 234.

XENOFON din Atena — 242, 561, 562.
XENOFON din Efes — 297.

ZAGOSKIN, M. N. — 476.
ZAMIATIN, E. I. — 172.
ZATONSKI, D. — 15, 24.
ZEUXIS — 425.
ZOLA, Émile — 255, 342.
ZUBAKIN, B. M. — 29.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

M.M. BAHTIN — ESTETICIAN ȘI FILOSOF 5

PROBLEMA CONȚINUTULUI, A MATERIALULUI ȘI A FORMEI ÎN CREAȚIA LITERARĂ 39

1. Știința artei și estetica generală 41
2. Problema conținutului 59
3. Problema materialului 79
4. Problema formei 93

DISCURSUL ÎN ROMAN 111
1. Stilistica contemporană și romanul . . . 113
2. Discursul poetic și discursul romanesc . . . 130
3. Plurilingvismul în roman 158
4. Locutorul în roman 193
5. Două direcții stilistice ale romanului european 231

FORMELE TIMPULUI ȘI ALE CRONOTOPULUI ÎN ROMAN 293
1. Romanul grec 297
2. Apuleius și Petronius 325
3. Biografia și autobiografia antică 347
4. Problema inversiunii istorice și a cronotopului folcloric 365
5. Romanul cavaleresc 371
6. Funcțiile picaroului, ale măscăriciului și ale prostului în roman 380
7. Cronotopul rabelaisian 389
8. Bazele folclorice ale cronotopului rabelaisian 435
9. Cronotopul idilic în roman 455
10. Observații finale 474

BCU IAȘI

DIN PREISTORIA DISCURSULUI ROMANESC 491
EPOSUL ȘI ROMANUL 535
RABELAIS ȘI GOGOL 575
INDICE DE NUME 589

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : OLGA JORA
Tehnoredactor : VICTOR MAȘEK

*

Bun de tipar : 14.05.1982. Coli de tipar 37,5.

*

Tiparul executat sub comanda
nr. 884 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Departe de rigoarea tehnică a lingviștilor, dovedind o scriitură impulsivă, chiar cu momente profetice, Bahtin abordează problemele fundamentale care înfruntă studiul structural al prozei și care fac actuală lectura textelor schițate de el în urmă cu aproape patruzeci de ani. Scriitor și savant în egală măsură, Bahtin este unul dintre primii care înlocuiește descrierea [illegible] texte cu un model [illegible] literară nu există, [illegible] în raport cu [illegible]

M. BAHTIN
cabil critic
a carui eruc[illegible]
spații ale li[illegible]
făcut studiile la [illegible]
logie a Univers[illegible]
A fost profesor [illegible]
și universală. [illegible]
teoria discursului [illegible]
temele ce domină majoritatea operelor sale: *Problemele poeticii lui Dostoevski* (1929, ed [illegible]
ed. rom[illegible]
(1934—
cronot
Fra
d'
ec
c

BCUIASI

Lei 31